

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Российский государственный гуманитарный университет»  
(ФГБОУ ВО «РГГУ»)

*На правах рукописи*

**Баракат Екатерина Александровна**

**ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ И РЕЦЕПТИВНЫЕ АСПЕКТЫ  
ПРОЗЫ В.В. НАБОКОВА**

**Специальность 5.9.1. «Русская литература и литературы народов  
Российской Федерации»**

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Рейнгольд Наталья Игоревна

Москва – 2023

<b>Содержание.....</b>	<b>2</b>
<b>Введение .....</b>	<b>4</b>
<b>Глава 1. Типы межкультурного пространства и их анализ в оригинале и авторском переводе романа Вл. Набокова «Отчаяние» (1932; 1965) .....</b>	<b>20</b>
1.1. Концепция межкультурного пространства В. Изера и её применение в междисциплинарном филологическом исследовании.....	20
1.2. Историко-литературный контекст создания романа «Отчаяние» и его оценка в работах отечественных и иностранных литературоведов (А. Долинин и К. Проффер).....	42
1.3. Сравнительный анализ романа «Отчаяние» и авторского перевода «Despair» (1965) в терминах межкультурного пространства как основного понятия рецептивной эстетики.....	51
1.3.1 Поэтика модернизма как литературный тип межкультурного пространства в романе и переводе.....	51
1.3.2 Аспекты поэтики постмодернизма в авторском переводе «Despair» (1965) .....	66
1.4. Идеологический тип межкультурного пространства в романе «Отчаяние» и авторском переводе «Despair» (1965) .....	100
1.5. Выводы.....	105
<b>Глава 2. Особенности межкультурного пространства в романах «Conclusive Evidence» (1951), «Другие берега» (1954) и «Speak, Memory» (1966).....</b>	<b>109</b>
2.1. Историко-культурный контекст создания трех романов .....	109
2.2. Сравнительный анализ романов в терминах концепта «межкультурное пространство».....	118
2.2.1 Подход к анализу романа Вл. Набокова как инварианта текста и вариантов перевода.....	118
2.2.2. Стилиевой тип межкультурного пространства в романе.....	123
2.2.3 Литературный тип межкультурного пространства в романе.....	130

2.2.4 Идеологический тип межкультурного пространства в романе...	149
2.3. Выводы.....	168
<b>Глава 3. Специфика межкультурного пространства в романе Вл. Набокова «The Original of Laura» (2006) и в переводе его на русский язык Г. Барабтарло (2010).....</b>	<b>171</b>
3.1. Анализ последнего романа Вл. Набокова.....	171
3.2. Типы межкультурного пространства в оригинале и в переводе «Лауры и её оригинала»: сравнительный лингвостилистический анализ.....	175
3.3. Проблематика межкультурного пространства в романе и переводческие принципы Г. Барабтарло в соотнесении с переводческой стратегией Вл. Набокова.....	204
3.4. Выводы.....	218
<b>Заключение.....</b>	<b>219</b>
<b>Список использованных источников и литературы.....</b>	<b>224</b>
<b>Приложения.....</b>	<b>240</b>

## Введение

Рассуждения исследователей о поликультурном характере творчества Владимира Набокова на данный момент стали общим местом. Существует множество работ, определяющих специфику национальных и культурных особенностей в художественных произведениях Набокова, что, на первый взгляд, безусловно, обусловлено биографией писателя. Набоков был воспитан в русской среде, с детства испытывал огромное влияние английской культуры, а также французской. Покинув родину, всю жизнь он менял места, где жил и творил (Россия, Европа, Америка), так и не обретя нового дома в полном смысле этого слова. Тем не менее, поликультурная специфика творчества Владимира Набокова не может быть исследована с помощью наивного биографизма. Необозримое в пределах введения к диссертационной работе множество работ, посвященных Набокову во всех его возможных и, порой, невозможных ипостасях, ставит перед исследователем проблему, во-первых, повторяемости (иногда чрезвычайно сложно вычленив первоисточник той или иной идеи, ставшей на данный момент тем, что само собой разумеется), во-вторых, проблему стремления к оригинальности, желания внести свою лепту, что нередко приводит к поразительным выводам, к сожалению, имеющим крайне мало общего с реальностью. Первую проблему мы стараемся решить путем обращения к работам, тема которых коррелирует с заявленной в нашем исследовании; вторая проблема может быть решена лишь посредством апелляции к исследовательскому здравому смыслу и «начитанности», и близкому знакомству с устройством произведений Набокова, которые сами по себе (т.е. благодаря авторской воле) содержат массу ловушек для интерпретаторов с богатой фантазией.

Проблематика взаимосвязи творчества писателя с литературными традициями – исследования в компаративном ключе – важна для нашего исследования. Критики высказывали совершенно разные мнения на этот

счет. О том, что Набоков, возможно, самый «нерусский» писатель, говорили многие и отрицали его связь с русской литературной традицией. Например, русский поэт, эмигрант и редактор М.О. Цетлин писал, что произведения Набокова находятся «вне большого русла русской литературы, так чужды русских литературных влияний, что критики невольно ищут влияний иностранных»<sup>1</sup>. Критик Б.М. Сарнов однозначно заявляет: «Набоков – не русский писатель. И только отталкиваясь от этой предпосылки, и можно по-настоящему понять истинную природу его художественных созданий»<sup>2</sup>. Н.В. Васильева видит истоки романа «Король, дама, валет» в романе «Помощник» швейцарского автора Роберта Вальзера<sup>3</sup>. Литературовед П. Бицилли в рецензии<sup>4</sup> на роман «Приглашение на казнь» отмечает, что Набоков переосмыслил стилистические приёмы Н.В. Гоголя, Дж. Свифта и романтиков, а в статье «Возрождение Аллегории»<sup>5</sup> проводит параллели с М. Е. Салтыковым-Щедриним. Г.П. Струве писал, что так называемые «нерусские черты» литературы Сирина не характерны для русской литературы в целом<sup>6</sup>. О переосмыслении русского символизма Набоковым пишут в фундаментальных исследованиях В.Е. Александров<sup>7</sup> (метафизический вектор) и Д.Б. Джонсон<sup>8</sup> (вектор философии), также А.В.

<sup>1</sup>Цетлин М. В. Сирина. «Возвращение Чорба». Рассказы и стихи // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология Т. 1. СПб.: РХГИ, 1999. С. 218-219.

<sup>2</sup>Сарнов Б. Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. 1999. №. 3. С. 136.

<sup>3</sup>Семенова Н. В. Цитация в романе В. Набокова «Король. Дама, Валет» // Проблемы и методы исследования литературного текста. – 1997. – С. 59-73.

<sup>4</sup>Бицилли П. В. Сирина «Приглашение на казнь»–Его же «Соглядатай». Париж, 1938//В. В. Набоков: Pro et contra. Антология Т. 1. СПб.: РХГИ, 1999. С. 251-254.

<sup>5</sup>Бицилли П. «Возрождение Аллегории» // Современные записки. 1935. Т. 61. С. 191–204

<sup>6</sup>Струве Г. «Русская литература в изгнании». Набоков-Сирина. // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология Т. 1. СПб.: РХГИ, 1999. С. С. 278-280.

<sup>7</sup>Alexandrov, V. E. Nabokov's Otherworld. Princeton, 1991. (Русский перевод: Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.)

<sup>8</sup>Johnson, D. B. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985.

Леденев в монографии «Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века»<sup>9</sup>, О.Ю. Сконечная в диссертации «Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930-х гг.»<sup>10</sup>, Ч. Пило Бойл в работе «Набоков и русский символизм (история проблемы)»<sup>11</sup> и многие другие критики. В этом же русле развивается линия интертекстуальных исследований. В. В. Шадурский в работе «Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова»<sup>12</sup> изучает поэтику интертекста произведений Пушкина и Чехова в прозе Набокова и следы «петербургского» текста в романе «Отчаяние».

Говоря о чуждости русской литературе, в основном Набокова критиковали за отсутствие некой нравственной составляющей, моральной направленности, столь характерной для русской классической литературы. В статье «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков объяснил свою позицию: «Я никогда не признавал, что задача писателя — улучшать отечественную нравственность, звать к светлым идеалам с гремящих высот случайной стремянки и оказывать первую помощь маранием второсортных книг. Читая мораль, писатель оказывается в опасной близости к бульварной муре, а сильным романом критики обычно называют шаткое сооружение из трюизмов или песчаный замок на людном пляже, и мало есть картин грустнее, чем крушение его башен и рва, когда воскресные строители ушли и

---

<sup>9</sup>Леденев А. В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Москва – Ярославль: Изд-во ЯГПУ им К.Д.Ушинского, 2004.

<sup>10</sup>Сконечная О. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930-х гг. Диссерт. На соиск. Уч. Ст. к. филол. Н. Москва, 1994.

<sup>11</sup>Пило Б. Ч. Набоков и русский символизм (история проблемы) // В.В. Набоков: pro et contra / Сост. Аверин Б.В. Санкт-Петербург, 2001. Т. 2.

<sup>12</sup>Шадурский В. В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова // Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2004.

только холодные мелкие волны лижут пустынный песок»<sup>13</sup>. Кажется, что Набоков ставит эстетику гораздо выше морали. Тем не менее, все не так однозначно, как может показаться на первый взгляд. По мнению некоторых исследователей (один из них В.Е. Александров), этическая проблематика занимает Набокова не меньше, чем эстетическая.

С одной стороны, Александр Долинин, видный исследователь в набоковедении, объяснял, что Набоков – наследник русской литературной традиции, но не той её ветви, которая была связана с решением социальных и моральных проблем, в рамках которой творили Достоевский и Толстой: «Он исходит из другой традиции, но эта другая традиция тоже имеет право на существование и без нее, кстати сказать, не было бы и первой; все традиции взаимодействуют между собой»<sup>14</sup>. Эта другая традиция – русский модернизм в символистском его проявлении. И основной элемент поэтики, позаимствованный Набоковым у русского символизма – это эстетика двоемирия.

С другой стороны, Долинин также выделяет и иные влияния, которые можно найти в художественном мире Набокова. В этой связи он обращается к позиции автора: «Автор уподобляется Богу, который в своем мире может все — но он подчиняется неким правилам, он не нарушает природные законы, законы логики, причинно-следственные законы и прочая, и прочая. Он не позволяет себе прямо вторгаться в создаваемый мир»<sup>15</sup>. Истоки этого принципа он видит в философии неоплатонизма, а воплощение его – в литературе Флобера.

---

<sup>13</sup> *Набоков В.В.* Искусство литературы и здравый смысл. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/iskusstvo-literatury-i-zdravyj-smysl.htm>, свободный. Дата обращения: 07.10.2020.

<sup>14</sup> *Долинин А.* Набоков — «нерусский» русский писатель [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1614>, свободный. Дата обращения: 04.05.2020.

<sup>15</sup> *Долинин А.* Набоков — «нерусский» русский писатель [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1614>, свободный. Дата обращения: 04.05.2020.

Кроме того, Долинин отмечает важнейшую особенность прозы Набокова – насыщенность литературными «включениями» из русской литературы (аллюзиями, цитатами, реминисценциями, пародиями), выполняющими функцию раскрытия смысла в прозаических произведениях. Долинин описывает три уровня обращений к русской литературе. В рамках первого уровня Набоков выбирает некий мотив или знаковый образ из классической, неоклассической поэзии или поэтической прозы Пушкина и переосмысливает его, выделяя основной, важный для прояснения смысла собственного произведения аспект и ставит его в новый контекст. Второй уровень включает соперничество с романом XIX века: «Набоков присваивает сюжет, характер, повествовательный прием классического романа и затем каким-то образом его видоизменяет, начинает с ним полемику, играет с ним»<sup>16</sup>. Третий уровень – пародийный. Набоков создает карикатуры на своих современников-антагонистов. Ключевая задача этой трехуровневой системы – «продолжение и развитие поэтического языка, обновление традиции реалистического романа XIX века, пародирование влиятельных современных тенденций»<sup>17</sup>.

Проблема соотношения культур в творчестве Набокова рассматривалась и в культурологических исследованиях. Так, М.В. Матвеева в диссертации «Диалог культур в англоязычной прозе В.В. Набокова»<sup>18</sup> сосредоточила основное внимание на образах России, Англии и Америки и диалоге их культур. В основном в исследовании рассматриваются набоковские герои-эмигранты в момент столкновения с чужеродной культурой. Предметом исследования выбраны образы рассматриваемых

---

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Матвеева М. А. Диалог культур в англоязычной прозе В.В. Набокова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. Шуя: ГОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический университет», 2010.



культур, в качестве методов, помимо литературоведческих, выделены кросс-культурный и межкультурный анализ художественных явлений.

Творческое наследие Набокова в контексте билингвизма русской и американской культур рассматривает Е.В. Плотникова в исследовании «Билингвизм культур в творческом наследии В.В. Набокова»<sup>19</sup>. Плотникова выявляет основные черты литературы Набокова, которые, по её мнению, позволяют говорить о его отстраненности от русской культуры: «крайняя индивидуализация, декларируемая неполитизированность, отсутствие в картине мира писателя характерного для русской культуры в целом воспевания русского народа и русской природы»<sup>20</sup>. Плотникова делает вывод о том, что художественный мир Набокова наполнен нехарактерными для русской литературы смешением реального и вымышленного, игровым принципом, обнажением писательских приемов, чрезмерным вниманием к внутреннему миру писателя. Такой вывод обуславливает культурологическая направленность исследования, которому очевидным образом не хватает анализа произведений Набокова в литературоведческом аспекте, который бы продемонстрировал многомерность и сложность переплетения разных литературных традиций не только в соответствии с территориальным принципом, но и с точки зрения литературных и культурных парадигм, находящихся в диалогическом взаимодействии в произведениях писателя.

В исследовании мы в первую очередь работаем с авторскими переводами Набокова, поэтому затрагиваем в том числе и переводческую проблематику. Одно из первых фундаментальных исследований, посвященных Набокову-переводчику, было опубликовано Джейн Грейсон еще в 1977 году (в то время как в отечественном литературоведении об этом

---

<sup>19</sup> Плотникова Е. В. Билингвизм культур в творческом наследии В.В. Набокова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. Москва: Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма, 2004.

<sup>20</sup> Там же. С. 26.

нельзя было даже подумать, так как тексты Набокова все еще оставались недоступны в СССР). В монографии «Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose»<sup>21</sup> она детально изучает переводческую концепцию и переводы произведений Набокова (среди которых есть и авторские и авторизованные переводы): «Laughter in the Dark», «Despair», «The Eye», «King, Queen, Knave» и другие. Грейсон подробно описывает все структурные и концептуальные изменения, внесенные в переводы Набоковым и сторонними переводчиками. К этой работе мы будем обращаться более подробно в главе, посвященной «Отчаянию».

Относительно новая монография на тему переводческой деятельности Набокова вышла в 2015 г. под названием «The Translator's Doubts. Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation»<sup>22</sup> в США. Её автор – Юлия Трубикина, русская исследовательница, которая эмигрировала в США в 1993 году. В центре внимания Трубикиной три перевода Набокова: перевод на русский язык сказки Л. Кэрролла «Аня в стране чудес», перевод на английский язык романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и перевод на язык киноромана «Лолита». Свой выбор автор мотивирует тем, что три перевода коррелируют с тремя видами перевода, выделенными Р. Якобсоном: межъязыковым переводом, внутриязыковым переводом и межсемиотическим переводом. Признавая метафизику в качестве одной из ключевых тем набоковского творчества, Трубикина избирает её в качестве ключевого аспекта в исследовании философии перевода Набокова. Сначала Трубикина анализирует оригинал «Alice in the Wonderland» и сравнивает его с набоковским переводом «Аня в стране чудес» и другими более ранними переводами этого произведения на русский язык. Сравнив оригинал и

---

<sup>21</sup> Grayson, J. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose / Oxford University Press, 1977.

<sup>22</sup> Trubikhina, J. The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation / Academic Studies Press, 2015.

переводы, Трубихина приходит к выводу, что перевод Набокова соответствует духу времени. Кроме того, Набоков выполняет перевод не ради перевода как такового, а использует его как площадку для собственного творчества.

Затем рассматривается набоковский перевод пушкинского «Евгения Онегина» на английский язык. Трубихина пишет, что вопреки распространенному мнению о том, что при переводе «Евгения Онегина» Набоков радикально пересмотрел свою переводческую стратегию, он изменил лишь способ реализации своих теоретических позиций. Трубихина называет набоковский перевод «Евгения Онегина» аллегорическим (или, точнее, метонимическим), поскольку комментарий и указатель (дополняющие перевод) выполняют на английском языке функцию, которую пушкинский текст должен выполнять на русском языке, то есть он действует (в терминах Гете) не как замена оригинала, а скорее как его спутник. Кроме того, Трубихина уделяет особое внимание буквальному переводу Набокова, она пишет, что Набоков достигает буквального перевода благодаря сокращению «длины контекста» до длины строки. Такая короткая «длина контекста» делает строки перевода очень удобными для цитирования, превращая весь роман в гигантскую буквальную цитату.

Последняя глава посвящена адаптации текста романа «Lolita» для перевода на язык кино. Трубихина сравнивает три варианта сценария и анализирует, какие элементы художественного мира Набокова могут быть «переведены» на язык кино, а какие сопротивляются переводу. В заключение работы Трубихина определяет место Набокова в контексте русской и западной традиций перевода и делает вывод о том, что Набокова нельзя отнести ни к одной из традиций, он находится на стыке традиций так же, как и все его творчество, характер которого можно определить как пограничный. Безусловно, это связано с тем, что Набоков создавал совершенно разные, с методологической точки зрения, переводы. Трубихина предлагает

чрезвычайно краткий обзор истории перевода в России, разбавляет его включением некоторых западных фигур и находит отражение множества традиций в переводах Набокова – с русской романтической традицией переводов XIX века Набокова сближают парафрастические переводы поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева, с формализмом – любовь к форме и обнажению приемов, с русским модернизмом – стремление к буквальному переводу, с западным – согласие с тезисом Вальтера Беньямина о том, что ни одно произведение искусства не создается для читателя («Art itself also presupposes man's corporeal and spiritual essence – but no work of art presupposes his attentiveness. No poem is meant for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the audience»<sup>23</sup>), с постструктурализмом и деконструкцией – тезис о двойственном характере перевода, который лишает оригинал жизни и переписывает его.

Кроме того, на данный момент существует множество работ, выполненных в рамках лингвистического подхода, в которых рассматриваются переводческий аспект творчества Набокова и билингвизм писателя.

В.И. Фролов в диссертационном исследовании «Переводческая концепция В.В. Набокова: соотношение теории и практики»<sup>24</sup> рассматривает положения о переводе Набокова-теоретика и сравнивает, насколько они коррелируют с работами Набокова-практика. Фролов проводит исследование в рамках лингвистического подхода к изучению переводов, поскольку считает, что переводы Набокова недостаточно изучены именно с лингвистических позиций (в противопоставление подходу литературоведческому). Фролов в исследовании подчеркивает оторванность

---

<sup>23</sup>*Benjamin, W.* The Translator's Task. / The Translation Studies Reader edited by Lawrence Venuti. Routledge, 2000. P. 75.

<sup>24</sup>*Фролов В. И.* Переводческая концепция В.В. Набокова (соотношение теории и практики): автореферат дис. М.: Моск. гос. лингвист. ун-т, 2017.

теоретической концепции перевода Набокова от практических результатов. Кроме того, Фролов утверждает, что Набоков далеко не всегда работает последовательно. Лингвистический анализ перевода Фролов проводит, опираясь на методы оценки переводческих трансформаций и адекватности перевода, предложенные А.Д. Швейцером, Л.С. Бархударовым и В.Н. Комиссаровым.

Исследователь также рассматривает и характеризует буквализм Набокова как особую переводческую стратегию, не совпадающую с общим представлением о буквальном переводе. Критически оценивая перевод «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, выполненный Набоковым, Фролов приходит к выводу о том, что практическая переводческая стратегия Набокова не подходит для реализации теоретически поставленных целей. В качестве одного из примеров Фролов пишет о том, что Набоков совершает свойственную буквалистам ошибку и «не различает общезыковые и авторские средства», вследствие чего теряет смысл оригинала. Также Фролов сопоставляет роман «Lolita» с авторским переводом и иллюстрирует вывод о непоследовательности Набокова-буквалиста, позволившего себе исключить из перевода «целый абзац», адаптировать текст для русскоязычных читателей и допустить прагматическую адаптацию.

Полученные результаты в работе Фролова (например, вывод о «невнимательности или недобросовестности при выполнении перевода»<sup>25</sup> в качестве одной из возможных причин для объяснения непоследовательности Набокова в практической реализации собственной методологии; вывод о том, что Набоков в переводе «Лолиты» «пытался передать значение и экспрессивную маркированность отдельных слов, не задумываясь о сохранении смысловой доминанты главы в целом»<sup>26</sup>) не всегда могут быть

<sup>25</sup> Фролов В. И. Переводческая концепция В.В. Набокова (соотношение теории и практики): автореферат дис. М.: Моск. гос. лингвист. ун-т, 2017. С. 20.

<sup>26</sup> Там же. С. 20.

рассмотрены как достоверные и истинные, поскольку, на наш взгляд, анализ перевода художественного произведения не может быть выполнен только с лингвистических позиций, механический анализ переводческих трансформаций не затрагивает художественный мир текста, а язык рассматривается отдельно от поэтики.

М.С. Чеснокова в диссертации на тему «Способы воссоздания метафорических тропов в автопереводе: на материале авторских переводов В. В. Набокова»<sup>27</sup> также изучает авторские переводы Владимира Набокова и сравнивает набоковскую методологию в работе с переводом собственных текстов и текстов, написанных другими авторами. Автор также придерживается лингвистического подхода, выбирая в качестве предмета анализа метафорические выражения и способы их передачи в переводе. Чеснокова приходит к схожему выводу об отступлении Набокова от собственной переводческой программы. Исследователь делает вывод о том, что в ходе работы с авторскими переводами концепция Набокова изменилась, хотя буквальный перевод для него не значил слепого следования оригиналу. Вследствие желания сохранить смысл в переводе Набоков позволял себе вольный перевод метафор. Однако заключительный вывод все равно задает негативный ракурс: «С точки зрения принципа адекватности всякого рода изменения оригинала являются не плюсом, а минусом; между тем у автора-переводчика они неизбежны»<sup>28</sup>.

О.Н. Бакуменко в диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук «Лексиконы билингва в ситуации автоперевода (на

---

<sup>27</sup> Чеснокова М. С. Способы воссоздания метафорических тропов в автопереводе (на материале авторских переводов ВВ Набокова): автореферат дис. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2003.

<sup>28</sup> Чеснокова М. С. Способы воссоздания метафорических тропов в автопереводе (на материале авторских переводов ВВ Набокова): автореферат дис. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2003. С. 17.

примере мемуарных книг В. Набокова)»<sup>29</sup> уделяет особое внимание феномену билингвизма Набокова. Бакуменко также придерживается лингвистического подхода, исследует автопереводы Набокова (романы «Другие берега» и «Speak, Memory»), сопоставляя языковые картины мира (которые можно сформулировать с помощью составления разноязычных лексиконов автора), в которых функционирует билингвальная личность. Бакуменко формирует разноязычные лексиконы (русский и английский в соответствии с языками, на которых написаны романы), выявляет и сравнивает наиболее частотные лексемы и на их основе анализирует разноязычные картины мира Набокова. Бакуменко приходит к выводу о языковой асимметрии актуализированных лексиконов Набокова. С помощью статистического анализа Бакуменко пришла к выводу об изменении концептуальной картины мира двуязычного автора при переходе на другой язык. Удивительным образом «Speak, Memory» периодически рассматривается в тексте работы в качестве текста оригинала, а английский язык, соответственно, называется «исходным», хотя в рамках исследования Бакуменко текстом оригинала является роман «Другие берега», а не «Speak, Memory» как минимум по причине того, что роман «Другие берега» хронологически предшествует «Speak, Memory» (роман-предшественник «Conclusive Evidence» в работе подробно не рассматривается).

В нашем исследовании мы сосредоточимся на схожей проблематике, но рассмотрим её в другой оптике. **Чтобы изучить историко-литературные и рецептивные аспекты прозы Набокова, сформулировать объект и предмет исследования, необходимо охарактеризовать ключевой концепт — межкультурное пространство.** Мы обратимся к интерпретации его значения одним из основоположников школы рецептивной эстетики, немецким филологом Вольфгангом Изером в работе «On Translatability:

---

<sup>29</sup> Бакуменко О. Н. Лексиконы билингва в ситуации автоперевода (на примере мемуарных книг В. Набокова) // Автореферат дис., Курск. – 2006.

Variables of Interpretation»<sup>30</sup>. Труды Вольфганга Изера, посвященные рецептивной эстетике, как раз и составляют **теоретическую основу нашего исследования.**

Изер исходит из позиций рецептивной эстетики и рассматривает перевод в качестве стратегии чтения. Согласно его логике, переводчик выполняет сразу две функции – непосредственно переводчика и читателя. Читая-переводя текст, переводчик способен эксплицировать то, что присутствует в оригинале лишь гипотетически, едва ощутимым образом. Межкультурное пространство, по Изеру, возможно распознать только в переводе; в оригинале же исследователь сделать это не может, в силу имплицитного характера конвенций, присущих межкультурной проблематике, поэтому перевод становится главным инструментом исследователя. Выбранный подход обуславливает **актуальность научного исследования**, так как в рамках заявленного подхода текст перевода выступает не в качестве второстепенного, побочного или производного элемента, а в качестве равноправного объекта исследования, точнее, элемента, делающего исследование возможным.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что ранее в отечественном литературоведении не предпринимались попытки исследовать художественные произведения и переводы Набокова с точки зрения межкультурного пространства, соответственно, многие имплицитные смыслы оставались нераскрытыми. Изучение межкультурного пространства, в свою очередь, позволяет открыть еще одно измерение в художественном мире Набокова.

В нашем исследовании мы исходим из следующего определения межкультурного пространства, сформулированного с опорой на рецептивную эстетику Изера. Межкультурное пространство – это возможные, имплицитно

---

<sup>30</sup> Iser, W. «On Translatability: Variables of Interpretation» // The European English Messenger, IV / 1, 1995. P.30-38.



заложенные в тексте смыслы (явным образом встраивающиеся в тот или иной национальный культурный контекст), которые можно выявить посредством перевода текста на другой язык через стратегию чтения переводчика. Наличие перевода – основополагающий фактор, исходное положение, без которого исследование невозможно. Изер сосредотачивается не на том, что в оригинале осознанно заложил автор, а на скрытых смыслах (т.е. межкультурном пространстве). В связи с этим становится особенно интересно работать с авторскими переводами Набокова, в которых Набоков выступает одновременно в качестве автора и переводчика-читателя, и сравнивать их с традиционным переводом.

**Цель настоящей работы** заключается в исследовании историко-литературных и рецептивных аспектов с помощью концепта межкультурного пространства и выявлении типов межкультурного пространства в избранных произведениях Владимира Набокова и их авторских и традиционных переводах с опорой на концепцию Вольфганга Изера.

**В задачи** исследования входит:

1. выявить и охарактеризовать межкультурное пространство в тексте Набокова с помощью изучения авторских и традиционных переводов;
2. выделить типы межкультурного пространства. Под типом межкультурного пространства мы подразумеваем имплицитные смыслы (их можно выявить посредством перевода текста на другой язык через стратегию чтения переводчика), которые можно отнести к одному типу благодаря общности признаков;
3. сопоставить типы межкультурного пространства в авторских и традиционном переводах;
4. предпринять попытку соотнести полученные типы с моделями межкультурного взаимодействия, выделенными В. Изером (о концепции Изера более подробно в разделе 1 главы 1).

В качестве **гипотезы** мы предполагаем наличие следующих **типов межкультурного пространства в произведениях Набокова: стилевой, идеологический и литературный типы**. Межкультурное пространство стилевого типа характеризуется имплицитными смыслами, появляющимися благодаря использованию стилистических приемов. Межкультурное пространство идеологического типа включает в себя подтексты, связанные с эмоционально окрашенными оценками Советского союза (в противопоставление дореволюционной России). К литературному типу межкультурного пространства относятся скрытые смыслы, связанные с литературными аллюзиями.

Необходимо пояснить, в чем заключается различие таких понятий, как интертекст и литературный тип межкультурного пространства. В первую очередь, это категории разного уровня. Разница заключается в предлагаемом методологическом подходе. В работе с межкультурным пространством наличие двух текстов выступает обязательным условием – текста оригинала и текста перевода, поскольку межкультурное пространство эксплицируется в переводе, т.е. без перевода о его существовании говорить нельзя. Интертекстуальность же (в соответствии с хрестоматийным определением Ю. Кристевой «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста»<sup>31</sup>) по своей природе не предполагает наличие текстов оригинала и перевода для анализа. Скорее, наоборот, текст, «впитывающий» и «трансформирующий» тексты-предшественники, представляет собой новый текст, а не перевод, т.е. интертекстуальный подход заведомо не ставит в центр исследования тексты оригинала и перевода, притом, что круг текстов, откуда новый текст берет те или иные элементы, которые подвергаются трансформации в нем, не

---

<sup>31</sup>Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. // Вестник Московского университета. Сер. 9. 1995. № 1. С. 98-99.

ограничен. Таким образом, интертекст – это частный случай проявления межкультурного пространства литературного типа.

Наше **предположение** заключается в том, что изучение авторских (переводов В. Набокова) и традиционных переводов (в данном случае перевода Г. Барабтарло) позволяет выявить в них разные типы межкультурного пространства, при этом степень полноты межкультурного пространства в разных переводах может варьироваться. Дифференциация типов межкультурного пространства позволяет более корректно описать и само межкультурное пространство текста писателя, и ту модель межкультурного взаимодействия, которой он имплицитно придерживается, равно как и модель межкультурного взаимодействия, которая присуща переводчику.

## **Глава 1. Типы межкультурного пространства и их анализ в оригинале и авторском переводе романа В. Набокова «Отчаяние» (1932; 1965)**

### **1.1. Концепция межкультурного пространства В. Изера и её применение в междисциплинарном филологическом исследовании**

В данном разделе мы сосредоточимся на обобщении рецептивной теории и обозначении области ее применения в изучении переводов. Значимость рецептивной теории связана с фигурой Вольфганга Изера, одного из ключевых представителей направления рецептивной эстетики, поскольку теоретический инструментарий, разработанный Изером, применим в изучении переводов. В нашей работе мы будем использовать теорию Изера для анализа межкультурного пространства в литературных произведениях Владимира Набокова и их переводах.

В первую очередь, необходимо охарактеризовать основные положения рецептивной теории. Основные представители направления рецептивной эстетики: Г. Р. Яусс, М. Риффатерр, Р. Варнинг, С. Фиш. В литературоведении рецептивная эстетика (*Rezeptionsästhetik*) или рецептивная теория в качестве отдельного направления появилась в работах Ганса Роберта Яусса в конце 1960-х годов, фундаментом для неё послужили феноменология Э. Гуссерля и герменевтика М. Хайдеггера. В лекции «*Literary History as a Challenge to Literary Theory*»<sup>32</sup> (позднее переработанной в эссе) 1967 г., прочитанной в Констанце, Яусс вводит основные положения рецептивной эстетики. Ганс Роберт Яусс – основоположник школы рецептивной критики, автор термина «горизонт читательских ожиданий». Яусс рассматривает рецепцию с точки зрения взаимодействия литературы и истории, в отличие от своих предшественников, изучавших литературу с позиций социологии, философии и психологии. Яусс видел одну из важнейших задач в том, чтобы вернуть историю в центр литературных исследований.

---

<sup>32</sup> *Jauss, H. R. Literary History as a Challenge to Literary Theory // New Literary History 5 (1974). P. 7-37.*

Яусс обращается к читательской аудитории и рецепции, исходит из положения о том, что читатель знакомится с новым произведением, имея некоторый литературный опыт, формирующий его горизонт ожиданий. В разные эпохи читатели могут обращаться к разным аспектам одного литературного произведения, поэтому для Яусса крайне важна история литературы. Историю литературы Яусс рассматривает как диалог между литературой и публикой. Кроме того, история литературы, уделяющая большое значение рецепции и восприятию, по мнению Яусса, может поставить точку в споре школ марксизма и формализма. С одной стороны, формалисты рассматривают читателя лишь в качестве воспринимающего субъекта, способного распознать приемы и техники, заложенные в тексте. Марксисты, с другой стороны, рассматривают читателя в качестве субъекта, изучающего отношения между экономическим базисом и литературным произведением как частью интеллектуальной надстройки<sup>33</sup>. Яусс утверждает, что нельзя относиться к читателям как к пассивным субъектам, так как невозможно представить существование текста во времени без читательской аудитории. «Историчность литературы, как и её коммуникативный характер предполагает, что ранее написанные литературные произведения, аудитория и новое литературное произведение находятся в диалогических отношениях, что эти отношения представляют собой процесс, который может быть понят как отношения между сообщением и адресатом, равно как и отношения между вопросом, проблемой и её решением»<sup>34</sup>.

Отношения между литературой и читателем носят одновременно эстетический и исторический характер. Эстетический характер обусловлен тем, что во время знакомства с новым литературным произведением, читатель сравнивает его с ранее прочитанным и тем самым обнаруживает его эстетическую ценность. Исторический характер обусловлен тем, что с

---

<sup>33</sup> *Jauss, H. R. Literary History as a Challenge to Literary Theory // New Literary History 5 (1974). P. 7.*

<sup>34</sup> *Ibid. P. 8.*

течением времени на впечатление первого читателя накладываются впечатления следующих читателей. «История литературы – это процесс эстетической рецепции и производства, который осуществляют воспринимающий читатель, рефлекслирующий критик и автор в своем последующем творчестве»<sup>35</sup>.

Каждый прочитанный текст формирует представления о жанрах и правилах, которые могут сохраняться или нарушаться. Опыт включает в себя текстуальные стратегии, аллюзии, некие сигналы, подготавливающие читателя к тому или иному повороту сюжета. Для описания процесса рецепции Яусс прибегает к определению В.Д. Стемпеля и описывает её как «такое расширение семиологической процедуры, которое возникает между развитием и коррекцией системы»<sup>36</sup>. Яусс иллюстрирует процесс объективации ожиданий с последующим их нарушением с помощью романов «Дон Кихот» М. Сервантеса и «Жак-Фаталист» Д. Дидро, в которых авторы намеренно воспроизводят условности жанра, а затем их нарушают.

Яусс выделяет три способа, которыми пользуются авторы, для возникновения у читателя задуманной автором рецепции: следование знакомым правилам определенного жанра, выстраивание связей с другими произведениями в историко-литературном контексте, возможность восприятия произведения не только с точки зрения индивидуальных литературных ожиданий, но и с точки зрения горизонта жизненного опыта.

Воссоздание горизонта ожиданий помогает определить силу и характер воздействия на читателей. Эстетическая дистанция равна дистанции между сложившимся горизонтом ожиданий и произведением, которое либо нарушает привычный горизонт ожиданий, либо привносит нечто новое. Эстетическую дистанцию можно описать посредством анализа реакций читателей (профессионалов и любителей) в диахроническом разрезе.

---

<sup>35</sup> Ibid. P. 10.

<sup>36</sup> Ibid. P. 12.

Чем короче эстетическая дистанция (т.е. чем больше произведение соответствует горизонту читательских ожиданий), тем меньше художественный вес и ценность литературного произведения, и наоборот. Если же у произведения при его появлении была отмечена большая эстетическая дистанция, то это не означает, что с течением времени она останется той же, поскольку она постепенно станет частью знакомого эстетического опыта.

Яусс опровергает положение социологов литературы о том, что успех литературного произведения зависит от того, насколько оно оправдывает ожидания, соответствует идеологии и взглядам социальной группы, для которой оно предназначается. Некоторые произведения столь резко нарушают горизонт читательских ожиданий, что не могут, по природе своей, быть предназначены для той или иной группы.

Реконструкция горизонта ожидания, с расчетом на который произведение создавалось и с учетом которого воспринималось, помогает определить первоначальные вопросы, на которые текст отвечал, и таким образом обнаружить, как читатель его воспринимал. Это помогает определить дух времени, осознать дистанцию между прошлым и настоящим, разницу в способах понимания и историю рецепции.

Теоретические установки Яусса и Изера значительно отличаются. Яусс изучает теорию рецепции сквозь призму истории литературы и опирается на герменевтику, в то время как Изер ориентируется на «новую критику», нарратологию и феноменологию<sup>37</sup>. Теоретической рамкой служит концепция Романа Ингардена, вслед за ним Изер рассматривает текст как набор неких аспектов, которые могут быть актуализированы или конкретизированы читателем. Изер смещает фокус с текста как объекта изучения на процесс чтения. Процесс чтения – обязательное условие для «жизни» литературного

---

<sup>37</sup>*Holub, Robert C. Textuality and the Reader's Response: Wolfgang Iser // Holub Robert C. Reception Theory: A Critical Introduction / P. 82.*

произведения. Изер выделяет два полюса художественного произведения: художественный и эстетический<sup>38</sup>. Художественный относится к тексту, созданному автором, а эстетический – к читательскому восприятию (или же к «конкретизации» текста читателем, в соответствии с терминологией Ингардена). В этой модели литературное произведение находится между двух полюсов, оно появляется благодаря их постоянному взаимодействию и взаимовлиянию. Художественное произведение, по своей природе, динамично. Текст оживает в процессе чтения, индивидуальное восприятие и воображение читателя обуславливают его интерпретацию. Разные уровни текста, в свою очередь, воздействуют на разные аспекты индивидуальности читателя. Тем не менее, текст все же накладывает некоторые ограничения на читательское восприятие и возможные интерпретации. Обратимся к главным терминам теории Изера.

В поздней работе «On Translatability – Variables of Interpretation»<sup>39</sup> Изер наиболее явно затрагивает тему перевода, вводя понятие межкультурного пространства. Изер рассматривает перевод в качестве стратегии чтения. Переводчик выполняет сразу две функции – непосредственно переводчика и читателя. Читая-переводя текст, переводчик способен эксплицировать то, что присутствует в оригинале лишь гипотетически, едва ощутимым образом. Межкультурное пространство, по Изеру, возможно распознать только в переводе; в оригинале же исследователь сделать это не может, в силу имплицитного характера конвенций, присущих межкультурной проблематике, поэтому перевод становится главным инструментом исследователя. Межкультурное пространство – это возможные, имплицитно заложенные в тексте смыслы (явным образом встраивающиеся в тот или иной национальный культурный контекст), которые можно выявить посредством перевода текста на другой язык через стратегию чтения

<sup>38</sup>Iser, W. The Reading Process: A Phenomenological Approach / New Literary History 3 (1972). P. 279.

<sup>39</sup>Iser, W. On Translatability: Variables of Interpretation // The European English Messenger, IV / 1, 1995. P.30-38.



переводчика. Наличие перевода – основополагающий фактор, исходное положение, без которого исследование невозможно. Изер сосредотачивается не на том, что в оригинале осознанно заложил автор, а на скрытых смыслах (т.е. межкультурном пространстве).

Изер рассматривает межкультурное пространство в связи с переводимостью. В современном мире разные культуры все чаще и чаще взаимодействуют, призывая к взаимному пониманию не только с точки зрения собственной культуры, но и с точки зрения чужой культуры, так как чужое может быть понято только с помощью проекции на знакомое. Изер рассматривает различные подходы к изучению межкультурного взаимодействия. Изер отвергает теорию культурной гегемонии, использование компаративных методов и противопоставляет ей переводимость; в ходе взаимодействия обе культуры подвержены изменениям: «In this respect a foreign culture is not simply subsumed under one's own frame of reference; instead, the very frame is subjected to alterations in order to accommodate what does not fit»<sup>40</sup>.

Каждая культура неоднородна, состоит из нескольких пластов, и особенности одного пласта подсвечивают особенности другого. С одной стороны, уровни являются взаимоисключающими по отношению друг к другу, с другой, каждый уровень представляет зеркало, а затем и фон для других. Переводимость означает шаг к установлению понимания, в то время как столкновение культур или культурных пластов может подразумевать подавление или ассимиляцию.

Компаративный подход, по мнению Изера, не очень удачен, так как он сосредотачивается на сходствах и различиях, что не позволяет сделать плодотворных выводов, и не дает объективных оценок. Метод сравнения можно применять лишь в качестве промежуточного этапа в исследовании культур.

---

<sup>40</sup> *Iser, W. On Translatability: Variables of Interpretation // The European English Messenger, IV / 1, 1995. P. 30.*

Для преодоления этих недостатков в культурологии предпринята попытка создать типологию культур. В этом направлении намечены два основных подхода: определение критериев, с помощью которых можно говорить о конкретном типе; оценка сдвигов в определенном культурном типе. Хотя этот подход не безупречен, он позволяет говорить о такой категории как «кросс-культурный дискурс».

Межкультурные отношения могут быть разными (апроприация, ассимиляция, эксплуатация, взаимопроникновение и наложение); они направляются множеством различных намерений – все они, однако, представляются, по мнению Изера, видами перевода: либо одна культура «переводит» себя в соответствии со своими собственными терминами на язык другой культуры, или она пытается осмыслить другую культуру в терминах, которые являются основными для другой культуры. В этой связи переводимость – отличительная черта любого межкультурного взаимодействия. Она помогает нам сосредоточиться на межкультурном пространстве и отвлечься от фундаментальных, но ведущих в тупик вопросов о том, что такое культура и что её создает. Это пространство не принадлежит ни одной из культур, тем самым дает им возможность установления дистанции и саморефлексии. Изер предпочитает метафору зеркала, каждая из культур видит себя преломленной в этом зеркале благодаря другой культуре, с которой она «встретилась».

Изер обращается к термину «черный ящик», примененному Грегори Бейтсоном («точка, в которой мы должны перестать что-то объяснять»). Изер соотносит с «черным ящиком» межкультурное пространство между знакомым и чужим: «Переводимости необходим дискурс, который мог бы перенести чужую культуру в свою. Такой дискурс примиряет пространство между знакомым и чужим»<sup>41</sup>. Дискурс должен содержать в себе импульс, запускающий его работу по преодолению Другого. Для того, чтобы сделать

<sup>41</sup> Iser, W. On Translatability: Variables of Interpretation // The European English Messenger, IV / 1, 1995. P. 32.

чужое знакомым необходимо постоянное движение от известного к неизвестному, чтобы вернуть неизвестное обратно к тому, что знакомо. Таким образом, прибегая к терминам кибернетики, Изер говорит, что дискурс работает в режиме «рекурсивного поиска» (recursiveloop). Для того, чтобы чужая культура стала понятной, должно измениться отношение к знакомому, которое теперь неизбежно пронизывается чем-то другим. Рекурсивный цикл организует такой обмен (transfer) путем обработки полученной информации, что приводит к коррекции того, что должно было быть получено на выходе. Степень изменения своей культуры чужой варьируется: выделяются положительные (positive feedback loops) и отрицательные запросы (negative feedback loops). В случае отрицательного запроса расхождение между исходной и полученной информацией минимально, поэтому исходная культура не подвержена большим преобразованиям. В случае положительного запроса, система, инициировавшая рекурсию, подвержена глобальным преобразованиям сразу на нескольких уровнях.

Рекурсивный поиск может иметь разную направленность, но каким бы ни было направление, рекурсивный цикл допускает взаимную переводимость культур, что намного превосходит межкультурный обмен (cross-cultural interchange) с точки зрения ассимиляции, присвоения и интеграции.

Изер объясняет, что избрал именно этот механизм, потому что он подходит для работы с культурой, если рассматривать её как аутопоэтическую систему, которая постоянно генерирует свою организацию, а также изменения, происходящие в такой самогенерируемой организации.

Рекурсивный поиск работает изнутри – он помогает элиминировать существующие между культурами различия, в то время как в других теориях обычно избирается некая внешняя трансцендентная точка для наблюдения, что неизбежно приводит к установлению иерархии культур. СточкизренияИзера, культуры равноправны: «Consequently, one culture

designates something in another in order to exemplify what cannot be seen by the culture concerned. And thus it may turn into an expression of what the culture is like, and why—in view of its nature—it is liable to lapse»<sup>42</sup>.

Изер рассматривает переводимость в качестве акта перевода, который, в свою очередь представляет собой интерпретацию.

Изер выделяет три вида интерпретации:

- толкование таких типов текстов, как священные или литературные – происходит изменение типа текста (экзегеза и осмысление соответственно);
- перевод культуры или культурного пласта в термины, которые делают возможным взаимный обмен между знакомым и чужим;
- перевод таких неизмеримых явлений как бог, человечество, мир на общедоступный письменный язык с целью понимания и объяснения их природы.

Процесс интерпретации зависит от предмета и того, как будет преодолено пространство, возникающее в акте интерпретации. Для объяснения текста или его частей подходит метод герменевтического круга (hermeneutic circle). Если же мы имеем дело не с текстом, а с чем-то эфемерным, неизмеримым и незнакомым, нам нужен метод рекурсивного поиска. Если же нужно перевести нечто неизмеримое в измеримое и понятное, рекурсивного поиска недостаточно, применяется метод дифференциала (travelling differential). Дифференциал делит неизмеримое на бесконечно малые конечные формы, доступные познанию, хотя ни одна из них не является репрезентативной для неизмеримого как целого явления. Обычно все три метода присутствуют в любом типе интерпретации: «Circle, recursion, and differential make everything shift into something else, organize this shift as a mode of transfer, and simultaneously exercise a certain amount of control

---

<sup>42</sup> *Iser, W. On Translatability: Variables of Interpretation // The European English Messenger, IV / 1, 1995. P. 34.*

when cognitive terms are superimposed on the subject matter to be captured by interpretation»<sup>43</sup>.

В статье «On Translatability – Variables of Interpretation» Изер дорабатывает свою раннюю теорию и переносит её в плоскость переводоведения, поэтому необходимо рассмотреть её фундаментальные положения.

Центральное место в более ранних трудах Изера отводится фигуре читателя. В дополнение к уже существующим терминам «реальный» (real) читатель, «гипотетический» (hypothetical), «идеальный» (ideal) и «читатель-современник» (contemporary), Изер вводит термин имплицитный читатель (implied reader) для описания отношений между текстом и читателем, а также эффекта, который производит литературное произведение: «Термин относится как к предварительной структуре потенциального значения текста, так и к актуализации читателем этого значения в процессе чтения» («The term incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process»)<sup>44</sup>. Изер делает оговорку о том, что имплицитный читатель – это концепт, не имеющий ничего общего с читателем реальным («the concept of the implied reader is therefore a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him»<sup>45</sup>). Имплицитный читатель обозначает сеть структур, которые побуждают читателя знакомиться с текстом.

Читатель всегда стремится выстроить эксплицитные части текста в некой последовательности, что обусловлено внутренним стремлением читателя к целостности. Соединяя между собой разрозненные части повествования, читатель каждый раз делает индивидуальный выбор, поэтому целостная картина всегда будет уникальна и субъективна. Эта картина не

---

<sup>43</sup> Ibid. P. 35.

<sup>44</sup> *Iser, W. The Implied Reader.* P. xii

<sup>45</sup> *Iser, W. The Act of Reading.* P. 32.

равна тексту. Текст представляет собой основу, пазл, который каждый читатель собирает и склеивает благодаря дополнительным связям, которые он же и выстраивает в соответствии со своим опытом и ожиданиями. В этот момент начинают работать иллюзии, благодаря которым у читателя новая информация накладывается на уже известное. Набор знакомых литературных тем и шаблонов, отсылок к пережитому опыту соединяется со стратегиями для вычленения знакомого из незнакомого. Так происходит развертывание текста, читатель воспринимает текст как живое событие.

Таким образом, читатель сам создает действительность текста и будто бы проникает в неё. Читатель отождествляет себя с героем литературного произведения, действует на двух уровнях – чужого «я» и настоящего «я». Познание чужого «я» происходит посредством проецирования нового на знакомое, читатель принимает чужие идеи только в случае, если он готов их разгадывать. Читатель разгадывает не известное ему благодаря самой возможности разгадывания и в каждом акте чтения получает новый опыт.

Имплицитный читатель – категория, актуальная для переводоведческих исследований, в особенности, если рассматривать переводчика в качестве читателя. Если читатель распознает имплицитную информацию в тексте, то он ограничивается лишь её восприятием, если же мы рассматриваем читателя-переводчика, то он не только распознает скрытую информацию, но и создает перевод, в котором воспроизводит её в соответствии с той или иной стратегией.

Для исследования процесса чтения Изер использует феноменологический анализ, рассматривая каждое предложение не по отдельности, а в качестве звена цепи последовательных событий. Следуя за Ингарденом, Изер говорит о структуре художественного произведения как о сумме последовательных преднамеренных коррелятов предложений

(intentional sentence correlatives)<sup>46</sup>. Однако эта сумма неравна общей сумме текста, так как в этом случае из заданной модели исключается эстетический полюс. Непосредственное взаимодействие коррелятов дополнительно создает разные перспективы для читательского восприятия. Связи между коррелятами множественны, они появляются благодаря умственной работе читателя. Связь между коррелятами создает новое имплицитное измерение, т.е. лежащие на поверхности функции предложений (например, побуждение или утверждение) образуют новые скрытые точки, которые обладают потенциалом для читателя. Именно эти связи обозначают моменты, в которых читатель может начать вторгаться в текст, выбирая значение момента; он как будто бы оказывается на перекрестке и выбирает одну из возможных дорог. Читатель может распознать, а может и не распознать эту имплицитную информацию. Чтобы литературное произведение обрело жизнь, читательское воображение должно соприкоснуться с такой имплицитной точкой взаимодействия коррелятов, точкой, заложенной автором самой структурой и последовательностью предложений в тексте.

Разнообразные отношения, связи (антиципация и ретроспекция) между предложениями в тексте усложняют процесс чтения и создают большее количество возможных рецепций<sup>47</sup>. Кроме того, в тексте могут возникать пробелы (blanks), так как повествование может прерываться в том или ином месте, что вносит динамику в действие. Изер считает, что существуют тексты с неиссякаемым потенциалом толкований; читатель самостоятельно заполняет пробелы, выбирая одно из возможных прочтений. При последующем возвращении к тексту читатель может выбрать иную интерпретацию в соответствии с изменившимися обстоятельствами.

Последующие обращения к одному и тому же тексту порождают новые прочтения, получается, в случае читателя-переводчика, каждый переводчик

---

<sup>46</sup> Iser, W. *The Act of Reading*. P. 281.

<sup>47</sup> Ibid. P. 284.

по-своему читает текст и создает его перевод в соответствии с собственной рецепцией. Более того, переводчики, создающие разные переводы одного и того же произведения наглядно демонстрируют вывод Изера о том, что потенциал прочтений текста гораздо шире его индивидуальной реализации.

Еще одно ключевое понятие для рецептивной эстетики – горизонт читательских ожиданий<sup>48</sup>. Все, что мы читаем в течение жизни, остается в нашей памяти. Каждое последующее прочтение может открывать не очевидные ранее связи, новые аспекты уже известных сюжетов. Выстроенные в тексте преднамеренные корреляты расположены так, что пробуждают читательские ожидания. Каждый последующий коррелят может поддержать, скорректировать или опровергнуть читательское ожидание, таким образом, модифицировать значение текста.

Каждый читатель обладает индивидуальным бэкграундом, набором воспоминаний, ресурсов и возможностей, что актуализирует литературный текст каждый раз по-новому, в зависимости от конкретного читателя. Чтение – творческий процесс, в процессе чтения текст и воображение читателя вступают во взаимодействие, которое создает новое измерение, наделяющее художественный текст реальностью.

Ключевой изеровский термин – репертуар (*repertoire*) текста<sup>49</sup>. Репертуар текста состоит из знакомых читателю полей – социально-

<sup>48</sup> Термин «горизонт читательских ожиданий» ввел основоположник школы рецептивной эстетики Г. Р. Яусс «*Literary History as a Challenge to Literary Theory*», ранее его использовал Карл Поппер (в работе «*Naturgesetze und Theoretische Systeme*»).

<sup>49</sup> На данный момент термин «репертуар» довольно прочно вошел в литературоведческий словарь и активно используется исследователями для обозначения набора ожидаемых элементов (см. *Wierzbicka, A. The Meaning of the Christian Confession of Faith: Explaining the Nicene Creed Through Universal Human Concepts* Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 2 (24). От семантических кварков до вселенной в алфавитном порядке. К 90-летию академика Юрия Дерениковича Апресяна. — М., 2020. С. 150-169; *McCormick, Kathleen, Waller, Gary F. Text, reader, ideology: The interactive nature of the reading situation / Poetics – Vol. 16, Issue 2, April 1987, P. 193-208; Wahidah, N. Repertoire in F. Scott. Fitzgerald's The Great Gatsby: Analysis of Response Aesthetic Wolfgang Iser / PENAOQ: Jurnal Sastra, Budaya Dan Pariwisata, 1(1), P. 51-63.*).



исторического (отсылки к социальным или исторически сложившимся нормам, традициям и культуре в целом, конвенциям) и литературного (аллюзии и традиции, темы, сюжетные ходы). В работе «The Act of Reading»<sup>50</sup> Изер говорит о литературе как о вымысле, но в то же время не противопоставляет её реальности, литература – это способ сказать нам что-то о реальности. Литература особым образом работает с конвенциями. В художественном тексте ставятся под сомнение социальные конвенции, вычлняются из социального контекста, они становятся объектом рефлексии читателей, так читатели могут пересмотреть их функцию в реальной жизни. Эти конвенции – часть репертуара текста, знакомая читателю территория, на которой текст и читатель вступают в коммуникацию. Если все конвенции будут знакомы читателю, то текст не выполнит функцию передачи читателю нового опыта. Литература помогает читателю увидеть то, чего он не видит в повседневной жизни.

Изер делает два вывода. Первый – реальность не сводится к тексту. Второй – элементы, отсылки к которым встречаются в тексте, не представляют просто копии реальных элементов, напротив, их появление в тексте означает, что они трансформированы, а это отличительная черта процесса коммуникации<sup>51</sup>. Тот факт, что эти элементы в тексте знакомы читателю, обеспечивает точку схождения текста и читателя. Однако коммуникация подразумевает передачу некой новой информации, поэтому точка схождения не может быть найдена исключительно на знакомой территории. Знакомое выполняет в тексте дополнительную функцию – оно становится мостиком к новому, такая динамика придает произведению эстетическую ценность. Изер считает, что, анализируя репертуар текста, мы можем реконструировать то, что замалчивалось или скрывалось идеологией

---

<sup>50</sup> *Iser, W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response //Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1979. – Т. 38. – №. 1. P. 53*

<sup>51</sup> *Ibid. P. 69.*

или философией времени, когда был написан текст, поскольку именно такие отрицаемые элементы обычно представляют собой значительное место в литературном произведении<sup>52</sup>.

Важную роль играют литературные аллюзии. Если включенные в текст нормы и конвенции указывают на существующие в социуме проблемы в тот или иной период, то задача литературных аллюзий заключается в том, чтобы дать ответы на вопросы, вызванные этими проблемами. Кроме того, в каждом новом произведении аллюзии используются в новом контексте, следовательно, получают новое значение – наглядная иллюстрация того, как знакомое сообщает читателю новую информацию.

Изер пишет, что литературное и социально-историческое поля репертуара, но не равны друг другу с точки зрения степени осведомленности читателя: «Неэквивалентность этих двух знакомых читателю элементов не означает, что принцип эквивалентности отсутствует в самом тексте, его присутствие сигнализируется тем фактом, что то, что эти элементы знакомы читателю, не служит установлению соответствия»<sup>53</sup>. Аллюзии и исторические включения придают друг другу новое значение, так происходит их деформация. Примером служит роман «Улисс» Дж. Джойсса, где автор проецирует аллюзии из литературных произведений Гомера и Шекспира на повседневную жизнь в Дублине, а многие детали повседневности, напротив, кажутся отсылками к Гомеру и Шекспиру. Происходит деформация и аллюзий, и деталей повседневности: литературные аллюзии выходят за пределы повседневной жизни, а значение архетипа расширяется за счет включения материалов из газет. Эти элементы не эквивалентны, но их деформация выстраивает систему эквивалентов внутри текста. Таким образом, литературные аллюзии дают новое измерение уже известной истории, что разбавляет монотонный ритм повседневной

---

<sup>52</sup> Ibid. P. 72.

<sup>53</sup> Iser, W. The Act of Reading. P. 81.

жизни и деформирует ее кажущуюся неизменность в нечто иллюзорное. Функция реалистических деталей заключается в том, что придают новое значение архетипическому образу.

Репертуар включает элементы, которые традиционно называются содержанием литературного произведения. Для представления элементов репертуара необходимы стратегии (strategies). Стратегии нужны не только для подачи материала, но и для создания условий подачи материала, они охватывают как «имманентную структуру текста, так и механизм восприятия, запускаемый таким образом у читателя» («the immanent structure of the text and the acts of comprehension there by triggered off in the reader»)<sup>54</sup>. Автор монографии о рецептивной эстетике «Reception Theory: A Critical Introduction» Роберт Холуб подчеркивает, что стратегии – это не традиционные нарративные техники и литературные приемы, это структуры, которые лежат в основе таких техник и позволяют им производить то или иное впечатление<sup>55</sup>. Главная задача стратегий – остранение. Изер выделяет два вида стратегий: тема (theme) и горизонт (horizon), они относятся к выбору из множества перспектив в тексте.

Изер выбирает четыре основных перспективы (perspectives), которые встречаются в разных нарративах: нарратора, персонажей, сюжета и читателя<sup>56</sup>. Когда читатель сосредоточен на одной из этих перспектив, его отношение к тому, что он читает, будет обусловлено горизонтом, появившимся на основе ранее прочитанного. Ни одна из перспектив не равна значению текста. Их задача заключается в том, что они задают направления, исходящие из разных отправных точек, оттеняют друг друга и в определенный момент соединяются. Изер называет момент их пересечения значением текста, которое может быть понято в момент визуализации с

---

<sup>54</sup> Ibid. P. 86.

<sup>55</sup> Holub, Robert C. Textuality and the reader's response: Wolfgang Iser. P. 88

<sup>56</sup> Iser, W. The Act of Reading. P. 35.

определенной точки зрения (viewpoint). Таким образом, напряжение между темой и горизонтом создает механизм, управляющий восприятием, который, осложняется индивидуальной перспективой читателя<sup>57</sup>. Роль читателя предопределяется тремя аспектами: перспективами, точкой зрения, которая их объединяет, и точкой пересечения перспектив.

«Текстуальные модели составляют только один аспект процесса коммуникации, следовательно, стратегии и система знакомых читателю элементов создают рамку, внутри которой читатель должен увидеть эстетический объект. Текстуальные структуры и акты восприятия – две грани акта коммуникации, успех которого зависит от степени, насколько текст откликается в читательском сознании»<sup>58</sup>. Такая «передача» текста читателю происходит не только благодаря тексту, многое зависит от того, в какой степени этот текст может активировать индивидуальные способности читателя к восприятию и осмыслению.

Для описания способа, посредством которого читатель присутствует в тексте, Изер выбрал термин «подвижная точка зрения» (wandering viewpoint) – средство для описания того, как читатель присутствует в тексте<sup>59</sup>. Движение «подвижной точки зрения» может быть понято в связи с понятием «диалектики защиты и удержания» (dialectic of pretension and retention)<sup>60</sup>. Холуб замечает, что Изер адаптировал эти термины из работ Э. Гуссерля, они относятся к модифицированным ожиданиям и измененным воспоминаниям. В процессе чтения читатель сталкивается с тем, что его ожидания нарушаются и он ретроспективно пересматривает значение ранее приобретенного опыта.

---

<sup>57</sup> Ibid. P. 98.

<sup>58</sup> Ibid. P. 107.

<sup>59</sup> Ibid. P. 118. [“a means of describing the way in which the reader is present in the text”]

<sup>60</sup> Ibid. P. 112.

В ходе чтения у читателя формируется гештальт (целостный образ), поэтому Изер особое внимание уделяет неосознанному формированию образов – пассивному синтезу. Изер проводит границу между перцепцией (perception) и формированием идей (ideation); его интересует второе понятие, так как оно подразумевает отсутствие объекта. В процессе чтения у читателя формируется идея чего-либо, а не конкретный образ, это неотъемлемая часть формирования эстетического объекта. Читатель-переводчик воплощает сформированную идею в конкретном образе в своём тексте.

Холуб выделяет еще один важный аспект теории Изера – бифуркация субъекта в процессе чтения: «Когда мы принимаем чужой опыт, заложенный в тексте, в то же время мы накладываем его на наш предыдущий опыт. Воспринимая другое, мы отчуждаем собственный опыт»<sup>61</sup>. Изер озвучивает ключевое положение своей теории – текст помогает читателям открывать новое в себе, то, о чем они раньше не догадывались.

Важное понятие теории Изера – пробел («blank»). Холуб замечает, что в работах Изера сложно найти точное определение этого понятия. Оно означает смену точек зрения в повествовании, когда читателю необходимо самостоятельно выстроить неочевидные связи между эпизодами. Благодаря таким связкам появляется поле для подвижной точки зрения. Каждый последующий сегмент становится основным (стратегия «theme»), соответственно, каждый предыдущий теряет своё тематическое значение (стратегия «horizon»). Еще один термин – пустота («vacancy»). Изер проводит различие между ними, пробел («blank») отсылает к «условной возможности соединения сегментов в тексте»<sup>62</sup>, в то время как пустота («vacancy») означает не связанные тематикой сегменты в поле блуждающей точки зрения. Оба понятия направляют читателя, организуют его передвижение по тексту благодаря смене позиций, побуждают читателя заполнить пробелы и

<sup>61</sup> Iser, W. The Act of Reading. P. 91.

<sup>62</sup> Ibid. P. 147.

сформировать представление об эстетическом объекте. Пробелы в тексте интересуют Изера и, с другой точки зрения, – пробелы часто вызывают отрицание. По Изеру, достойные литературные произведения бросают вызов социальным и культурным конвенциям, ставят под вопрос нормы, отрицают их.

Коммуникация между читателем и текстом происходит за счет преодоления отрицания и разрывов, эти структуры требуют завершения от читателя. Отрицание ставит под сомнение реальность, представленную в тексте, но в то же время выполняет свою роль в формировании смысла, помогает читателю выйти за пределы знакомого опыта и увидеть новое.

Кроме того, в отрицании Изер видит и воспитательную функцию. Литература помогает читателям понять многое в повседневной жизни, осуществляет эстетическое воспитание. Это актуально не только для классической литературы, в которой воспитательная функция предстает основной, но и для модернистских произведений.

Холуб считает, что теория Изера несвободна от предубеждений. В первую очередь, это касается типа читателя, на которого ориентируется Изер в своих работах. Холуб выводит портрет идеального читателя из работ Изера – образованный и сведущий европеец, «этот читатель должен быть в курсе актуальных социальных и литературных норм. Например, в XVIII веке он должен разбираться в философии Локка, в то время как в XX веке он должен, как Изер, ценить работы авангардистов»<sup>63</sup>. Кроме того, читатель должен быть свободен от идеологических предубеждений, иначе он не сможет принять тематическую структуру, которая направляет отношения между текстом и читателем, идеология мешает читателю понять текст.

Помимо фигуры читателя, Изер отсылает к определенной литературе и реакции на неё. Изер считает, что, если в литературном тексте элементы структурированы слишком явным образом, читателю такой текст не будет

---

<sup>63</sup>*Holub, Robert C. Textuality and the reader's response: Wolfgang Iser. P. 97.*

интересен. Главная функция текстов, по Изеру, – отрицание норм или конвенций. Чтение не принесет плодов, если мы увидим в тексте только знакомое, с другой стороны, исходя из его же теории, только знакомое может привести к неизвестному. Холуб находит очевидным предположение о том, что теория Изера не применима ко всем литературным произведениям. Другие возражения в адрес Изера заключаются в терминологической неточности.

Интересно замечание Холуба о том, что теория Изера находится на стыке противоположных идей объективизма и субъективизма. Первая идея подразумевает возможность одной интерпретации текста, которая совпадает с авторской интенцией, в то время как вторая предполагает множественность интерпретаций, зависящих только от читательского восприятия. Изер рассматривает существование различных толкований одного текста, при этом уточняет, что они ограничены определенными возможностями.

Многие идеи Изера были встречены критически, особенно, в отношении категорий определенности/неопределенности (*determinacy/indeterminacy*), в том числе со стороны Стенли Фиша, американского представителя школы рецептивной критики. Фиш считает, что такая дихотомия вообще возможна только в случае существования «чистого» текста, который может быть воспринят непосредственно. Фиш считает, что это невозможно, так как любой читатель так или иначе имеет опыт, и с этой точки зрения знакомится с новыми литературными произведениями, поэтому «неопределенность» как категория не может существовать. Фиш приходит к выводу, что все новое, что мы воспринимаем, накладывается на более ранний опыт, направляющий наше восприятие.

Фиш в статье «*Interpreting the Variorum*»<sup>64</sup> на примере многочисленных интерпретаций поэмы «Потерянный рай» Дж. Милтона показывает, что не

---

<sup>64</sup> *Fish, Stanley E. Interpreting the "Variorum" // Critical Inquiry Vol. 2, No. 3 (Spring, 1976), pp. 465-485.*

существует единственно верной интерпретации, как конкретной поэмы, так и любого литературного произведения. Фиш однозначно утверждает свою позицию: «Любое действие, направленное на поиск верной интерпретации, обречено на провал»<sup>65</sup>.

Будучи представителем теории рецептивной эстетики, Фиш также критикует формальный анализ текста, в котором текст рассматривается в качестве автономной единицы, не требующей ничего более для толкования. Фиш опровергает идею о том, что смысл встроен в текст автором, напротив, он уверен в том, что «текст будет указывать на столько разных интерпретаций, сколько у него будет интерпретаторов»<sup>66</sup>. Фиш рассматривает отдельные эпизоды поэмы и показывает, что конкретная интерпретация часто совпадает с личным опытом читателя, соответственно, смысл не содержится в тексте, а создается читательским опытом.

Фиш утверждает, что нужно изучать «структуру читательского опыта, а не структуры, расположенные на странице»<sup>67</sup>. Нужно изучать действия читателя, а именно то, как и какие решения, он принимает, их описание и будет интерпретацией.

Полемизируя с Фишем, Изер решил внести ясность и ответить на критику в отношении терминов определенность/неопределенность. Изер пояснил, что слова в тексте – это исходные данные, интерпретация слов носит определенный характер, а разрывы между элементами или интерпретациями как раз не определены<sup>68</sup>.

Подводя итоги, мы можем сделать вывод о том, что введенные Изером фундаментальные положения и инструментарий актуальны для переводоведческих исследований. Читатель-переводчик читает текст в

---

<sup>65</sup> Ibid. P. 465.

<sup>66</sup> Ibid. P. 466.

<sup>67</sup> Ibid. P. 466.

<sup>68</sup> Holub, Robert C. Textuality and the reader's response: Wolfgang Iser. P. 103.



соответствии со стратегией чтения-перевода. Репертуар текста включает в себя знакомую читателю информацию социокультурного, исторического и литературного характера. Репертуар – это знакомая территория, где читатель и текст вступают в коммуникацию. Тем не менее, в процессе чтения читатель также должен заполнять пробелы в литературном произведении, т.е. читатель-переводчик распознает имплицитную информацию (межкультурное пространство) посредством перевода, эксплицирует её в переводе и предлагает свою интерпретацию.

В связи с межкультурным пространством Изер обращается к категории Другого (Otherness). Изер замечает, что невозможно охватить весь спектр проявлений Другого, однако можно выделить способы проявления Другого и, соответственно, модели межкультурного взаимодействия. Модели межкультурного взаимодействия – это закономерности, обобщения имплицитных смыслов в текстах, которые переводятся на другой язык. Модели межкультурного взаимодействия – это по сути модели перевода. Однако наблюдать их в действии мы можем только переводя или изучая перевод. В статье «On Translatability: Variables of Interpretation» Изер выделяет следующие модели межкультурного взаимодействия:

- равенство (встреча с Другим создает представление о двойственности, что переходит в опыт выделения различий);
- отторжение, вынесение в скобки (приводит к осмыслению культурных различий и их природы);
  - уподобление (предполагает ассимиляцию);
  - апроприация (происходит для исправления существующих недостатков);
  - самосознание (отражение себя в Другом повышает уровень авторефлексии, что ведет к конфликту с самим собой);
  - признание первичности Другого (существует в культуре, осознающей себя наследницей другой культуры)

Различные формы проявлений Другого уже являются видами перевода.

Интерпретация, т. е. стремление сократить дистанцию между культурами, выступает как форма переводимости, которая, в свою очередь, всегда представляет собой не что иное, как акт перевода. Во время перевода открывается новое пространство, которое заполняется в соответствии с намерениями интерпретатора-переводчика, интерпретация, таким образом, сужает пространство, вызванное самим актом перевода. Модели межкультурного взаимодействия обнаруживаются только в процессе перевода. Исследователь же, в свою очередь, может изучить их при условии, что он поставит вопрос о типе межкультурного пространства посредством изучения именно перевода.

Само пространство не может быть определено ни в терминах предмета интерпретации, ни регистром, в который предмет будет перенесен, так как его природа аутопоэтична. Это, в том числе, объясняет неконтролируемость интерпретации и силу эстетики, которая сопротивляется любому когнитивному подчинению.

## **1.2. Историко-литературный контекст создания романа «Отчаяние» и его оценка в работах отечественных и иностранных литературоведов (А. Долинин и К. Проффер)**

В 1932 г., когда Владимир Набоков писал «Отчаяние», Набоковы еще жили в Берлине (вплоть до 1937 г.) в атмосфере политического террора и бесчинств на улицах. Приход Гитлера к власти не стал поводом для отъезда, потому что у супруги Набокова Веры была работа, а в тот момент это было решающим фактором для семьи Набоковых, особенно с учетом уровня безработицы в Европе.

Роман «Отчаяние»<sup>69</sup> относится к «русскому периоду» (если придерживаться деления в соответствии с языками, на которых писал автор)

---

<sup>69</sup> *Набоков В. В.* Отчаяние / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. / СПб., 2006. Т.3. С. 394–531.

творчества Набокова, он был написан в 1932 году. К этому моменту уже были написаны четыре романа («Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930) и «Камера Обскура» (1932), и Сирин стал довольно известным и обсуждаемым автором.

Обратимся к сюжету романа. Роман «Отчаяние» написан в исповедальной форме. Авторский перевод построен также – в форме исповеди, этот аспект не был затронут Набоковым при переводе романа на английский язык. Главный герой, берлинский предприниматель и по совместительству рассказчик Герман, пишет литературное произведение, ретроспективно повествуя о совершенном им преступлении (по его мнению, гениальном). Однако преступление Германа достаточно тривиально — чтобы получить приличную материальную выплату и наладить свои дела, он решает застраховать жизнь и убить своего двойника Феликса, после чего отправиться за границу вместе со своей женой Лидой, которая получит к этому времени компенсацию. Самолюбование и самодовольство рассказчика изумляют, о своем плане он пишет не иначе, как о тонко продуманном, филигранном творческом акте. Большую ценность для него представляет именно обман как произведение искусства («<...> всякое произведение искусства обман — удался; авторские же, платимые страховым обществом, были в моем сознании делом второстепенным. О да, я был художник бескорыстный»<sup>70</sup>). Герой старается поразить своих будущих читателей «литературностью» и остротой ума. «Он погибает от единой ошибки, от единственного промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы»<sup>71</sup>. Главная ошибка заключается в том, что рядом с мертвым Феликсом Герман забывает трость с именем убитого, благодаря чему полиция отыскивает убийцу, присвоившего себе чужое имя. Тем не менее, в

<sup>70</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 401.

<sup>71</sup> Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» — к «Отчаянию» / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. / СПб., 2006. Т.3. С. 35.

ходе рассказа обнаруживаются и другие «ошибки» Германа, свидетельствующие о его «слепоте», таким образом, он оказывается не творцом и художником, а незрячим антигероем.

Роман «Отчаяние» публиковался в 1934 году в эмигрантском журнале «Современные записки», а затем вышел отдельным изданием в издательстве «Петрополис». Набоков впервые перевел его на английский язык в 1936 году<sup>72</sup>. Однако практически все издания перевода были уничтожены во время Второй мировой войны (или он просто-напросто играет с читателем, не желая, чтобы первый перевод попал кому-нибудь в руки), о чем он сообщает в предисловии ко второму переводу: «In 1937 John Long Limited, of London, brought out *Despair* in a convenient edition with a *catalogue raisonné* of the publications at the back. Despite that bonus, the book sold badly, and a few years later a German bomb destroyed the entire stock. The only copy extant is, as far as I know, the one I own—but two or three may still be lurking amidst abandoned reading matter on the dark shelves of seaside boarding houses from Bournemouth to Tweedmouth»<sup>73</sup>.

В 1965 году был опубликован новый переработанный перевод. В предисловии автор замечает, что пересмотрел не только перевод, но и внес изменения в сам роман. В то же время в предисловии автор задает перспективу для прочтения романа, чего не было ни с оригиналом, ни с первым переводом на английский язык. В первую очередь, в предисловии очевидна неприязнь Набокова к Германии. Спустя 20 лет после крушения гитлеровского режима<sup>74</sup> он пишет о нем как о «другом скотском режиме,

---

<sup>72</sup> Работая над данной главой, мы приложили немало усилий, чтобы разыскать первый авторский перевод, однако, нам не удалось найти его. Набоков пишет о нем в предисловии ко второму переводу: «At the end of 1936 <...> I translated *Отчаяние* for a London publisher». Подробно сравнивает первый и второй переводы Джейн Грейсон в монографии «*Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*»

<sup>73</sup> *Nabokov, V. Foreword / Nabokov V. Despair: A novel. New York: Vintage, 1989. P. 196.*

<sup>74</sup> Позднее, уже находясь в Америке, Набоков писал о Гитлере: «Отберите у да Винчи его свободу, его Италию, его зрение, он все равно останется великим; отберите у Гитлера его пушку, он окажется не более

который начал звучать из всех громкоговорителей» («another beastliness had started to megaphone»<sup>75</sup>). Кроме того, немецкие бомбардировки уничтожили тираж первого перевода «Отчаяния» на английский язык, что следует из приведенной абзацем выше цитаты.

Во вторую очередь, благодаря временной дистанции более чем в тридцать лет, Набоков характеризует свой роман с новых позиций, с учетом отзывов критиков и уточнений, внесенных в перевод. Он отрицает влияние немецких экспрессионистов, поскольку, якобы, не владеет немецким языком и в целом не знаком с их творчеством; напоминает, что его литература в целом и «Отчаяние» в частности далеки от морализаторства и социальной проблематики; любые фрейдистские толкования не работают в заданной им литературной системе координат; наконец, он размышляет о том, проведут ли современные критики связь между «Отчаянием» и экзистенциализмом. В романе не так сильна белоэмигрантская тема, замечает Набоков. Предвосхищая заявления критиков о схожести Гумберта Гумберта и Германа, Набоков сравнивает их и не оставляет последнему шанса: «Both are neurotic scoundrels, yet there is a green lane in Paradise where Humbert is permitted to wander at dusk once a year; but Hell shall never parole Hermann»<sup>76</sup>.

Таким образом, Набоков теоретизирует о литературе, предвосхищает возможные прочтения, что свойственно автору эпохи постмодернизма. Кроме того, это характерно и для манеры Набокова-критика, писателя и лектора. Создается впечатление, что он доработал текст и расставил акценты так, что сменил литературную парадигму, и это, безусловно, сделало текст более актуальным для читателей 1960-х годов. Уточним: для англоязычных читателей, которые знакомятся с романом впервые.

---

чем сочинителем вздорной брошюры, заурядным ничтожеством» (цит. по книге Б. Бойда «Владимир Набоков: американские годы»)

<sup>75</sup> Nabokov, V. Foreword. P. 196.

<sup>76</sup> Ibid. P. 198.

Необходимо подчеркнуть **разницу историко-литературных контекстов создания романа и его перевода**. Если говорить о литературном контексте, то 1930-е годы – период зрелого модернизма, с которым, безусловно, коррелирует поэтика романа «Отчаяние». В то же время была подготовлена почва для расцвета творчества писателей-экзистенциалистов – Жана-Поля Сартра и Альбера Камю. «Тошнота» Сартра была опубликована в 1938 году, тогда же создавался и «Посторонний» Камю (1937-1940, опубликован в 1942 г.). Несмотря на неприятие Набоковым экзистенциализма как литературного направления и социально-философской проблематики, лежащей в его основе, экзистенциализм не мог не учитываться в «Отчаянии» (об этом подробнее далее в главе). Тогда как 1960-е гг. (а второй перевод на английский язык был издан в 1965 г.) постмодернизм уже пришел на смену модернизму, активно происходило осмысление разницы между этими литературными парадигмами.

**Основной тезис, утверждаемый в данной главе, состоит в том, что, переведя «Отчаяние» на английский язык, Набоков не просто изменил язык, но и сменил модернистскую литературную парадигму, в рамках которой было написано «Отчаяние», на постмодернистскую.** Данный тезис будет последовательно доказан в основной части первой главы.

**Целевые аудитории оригинала и позднего авторского перевода на английский язык не совпадают.** С оригиналом могла познакомиться русскоязычная аудитория, а именно – эмигранты, для которых Набоков был молодым талантливым автором, хотя, конечно, оценки критиков были далеко не всегда однозначными. В СССР, где была сосредоточена основная масса русскоязычных читателей, как замечает Набоков, эта книга не могла быть издана. О первом переводе на английский язык, его успехе и рецепции известно немного, но, в соответствии с характеристикой Набокова, популярным его однозначно назвать нельзя. Второй перевод был создан уже признанным автором, имеющим сложившуюся репутацию в Европе и США

(масштабы фигуры Набокова в 1930-х и 1960-х едва ли сопоставимы). Англоязычная публика знакомилась с «Despair» (1965) после самых успешных постмодернистских романов Набокова «Lolita» (1955) и «Pale Fire» (1962), и, безусловно, «Despair» мог бы немного проигрывать на их фоне, казаться не очень актуальным, возможно, даже немного устаревшим (поскольку он тяготеет, скорее, к модернизму, нежели к постмодернизму), поэтому изменения, внесенные в сюжет и поэтику второго перевода романа понятны. Это интересный ход с точки зрения авторского перевода – сделать текст более актуальным для литературного контекста, обновить его, расставив акценты, а не значительно переписывая его. Кроме того, **мы считаем этот случай уникальным**, так как на данный момент автором данного диссертационного исследования схожих примеров обнаружено не было.

Таким образом, можно сделать промежуточный вывод о том, что разница между целевыми аудиториями «Отчаяния» и «Despair» и историко-литературными контекстами, в рамках которых были созданы оригинал и второй авторский перевод, важны для анализа изменений, внесенных в авторский перевод.

Обратимся к критическим работам, посвященным рассматриваемому произведению. Изучая роман «Отчаяние», исследователи не раз обращали внимание на интертекстуальные связи с произведениями русских классиков А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского. Об этом писали в том числе А. Долинин («Истинная жизнь писателя Сирина»), В. Шадурский («Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова»), Юрий Левинг («Anatomy of a Short Story: Nabokov's Puzzles, Codes, "Signs and Symbols"») и др. Левинг обратил внимание на параллель между «Двойником» Достоевского и «Отчаянием», назвав роман Набокова переосмыслением «Двойника». Мы обратимся более

подробно к статьям Александр Долинина «Набоков, Достоевский и Достоевщина»<sup>77</sup> и Карла Проффера «From Otchaianie to Despair»<sup>78</sup>.

Александр Долинин сравнивает оригинал «Отчаяния» и перевод 1965-го года с целью проанализировать, как менялось отношение Набокова к Достоевскому на разных этапах творчества, и раскрывает интертекстуальные аллюзии. Говоря о «Лолите», романе, в котором очевидна полемика с Достоевским, Долинин находит её истоки в «Отчаянии», «повествователь которого, как и Гумберт Гумберт, в неподходящий момент вдруг ощущает “карикатурное сходство с Раскольниковым”, и подобно герою “Лолиты”, постоянно обращается к подразумеваемым слушателям-судьям»<sup>79</sup>. Основной прием «борьбы» против Достоевского в обоих романах, по мнению Долинина, – пародия.

Исследователь обращает внимание на то, что в период раннего творчества (1920-1930-е гг.) отношение Набокова к Достоевскому было иным, – более мягким и сдержанным, чем в последующие годы. В начале 1930-х годов Набоков выступил с лекцией «Достоевский без Достоевщины», в которой указал не только на недостатки, но и нашел положительное в работах Достоевского – художника слова, умело работающего с повествовательными техниками в романе «Братья Карамазовы». Основной задачей своего творчества Набоков мыслил сохранение русской литературной традиции, так что он боролся скорее с теми, кто резко противопоставлял свое творчество традиции. Однако в своем творчестве он одновременно стремился порвать с ней.

В университетских лекциях «американского» периода Набоков совершенно меняет свою точку зрения – он не стремится показать, что на

---

<sup>77</sup> Долинин А. Набоков, Достоевский и Достоевщина / Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. С. 199-214.

<sup>78</sup> Proffer, Carl R. From “Otchaianie” to “Despair” / Slavic Review. Vol. 27, No. 2. June, 1968.

<sup>79</sup> Долинин А. Набоков, Достоевский и Достоевщина. С. 199.



самом деле скрыто за «достоевщиной», а в основном открыто критикует Достоевского. Долинин находит тому два объяснения. Во-первых, Достоевский стал популярным и даже модным в американской интеллектуальной среде 1950-1960-х годов в качестве предтечи экзистенциализма, который Набокову был также чужд. Во-вторых, в этот период Набоков поддерживал образ высшего литературного судьи, обладающего безупречным вкусом, поэтому его критика заметно усилилась, и не только в адрес Достоевского; в «черный список» Набокова попали: Вергилий, М. де Сервантес, Ф. Г. Лорка, Т. Манн, Д. Г. Лоуренс, У. Фолкнер, Т. Вулф и др.

Карл Проффер в статье «From Otchailanie to Despair» анализирует роман «Отчаяние» и его перевод на английский язык 1965 года с целью отметить все изменения в переводе относительно оригинала и раскрыть все возможные литературные аллюзии. Проффер приводит исчерпывающий список авторов: А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, У. Шекспир, Н.А. Некрасов, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, А.К. Дойл и др. Проффер подводит итог и выделяет функции добавлений в перевод: Набоков добавляет эротические и натуралистические детали с целью развития темы безумия, изменяет финал так, что читатель не может быть уверен в том, что убийство на самом деле было.

Исследования Долинина и Проффера сосредоточены на жанрово-стилистических параметрах в то время, как мы фокусируемся на выявлении скрытых межкультурных смыслов посредством анализа перевода.

**Наше предположение, которое мы будем проверять в рамках данной главы, заключается в том, что литературный тип межкультурного пространства в оригинале и переводе «Отчаяния» состоит в смене модернистской поэтики оригинала постмодернистской парадигмой в авторском переводе.**

Исходя из того, что литературный тип межкультурного пространства эксплицируется именно при сопоставлении перевода с оригиналом, основная

задача данной главы заключается в анализе набоковского варианта сложного взаимодействия двух культурных систем – модернизма и постмодернизма – в рамках оригинала и авторского перевода текста с целью выявления межкультурного пространства литературного типа. Тем более, что в обычный ряд постмодернистских романов Набокова («Лолита», «Бледный огонь» и «Ада»<sup>80</sup>), называемый литературоведами, его авторский перевод «Отчаяния» не входит.

Наш анализ строится на основе определенных аспектов модернистского и постмодернистского дискурсов. Мы будем подробно рассматривать следующие аспекты: позицию автора, эстетические образы, рецептивный аспект, игру с читателем, кинематографичность, открытый финал, мотив двойничества, переплетение с массовой литературой, пародийность.

---

<sup>80</sup> Рейнгольд Н.И. Эстетические связи модернизма и постмодернизма // Рейнгольд Н.И. Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе / Н.И. Рейнгольд; Рос. гос. гум. ун-т. – 2-е изд., перераб. – М.: РГГУ, 2017. С. 315.

### 1.3. Сравнительный анализ романа «Отчаяние» и авторского перевода «Despair» (1965) в терминах межкультурного пространства как основного понятия рецептивной эстетики

#### 1.3.1 Поэтика модернизма как литературный тип межкультурного пространства в романе и переводе

**Позиция автора** – один из основных аспектов модернистской поэтики. Рассмотрим позицию автора в романе и в авторском переводе.

В оригинале романа автор всеведущ, он – истинный творец. Нарративная структура романа не проста: в романе существует два плана содержания, это план повествователя Германа и план автора Набокова.

Основная работа, в которой исследуется двуплановость романа «Отчаяние» – первая посвященная В. Набокову монография на русском языке «“Тексты-матрешки” Владимира Набокова» Сергея Давыдова. В монографии Давыдов изучает произведения Набокова, содержащие «один или несколько написанных героем текстов»<sup>81</sup> – произведения такого типа он именуется «текстами-матрешками». Наличие двух планов подчеркивается структурой «Отчаяния» – композиция симметрична, лишь одиннадцатая глава выбивается из принципа зеркального отражения, так как она принадлежит не повести Германа, а роману Набокова. Определенной сложностью представляется то, что, с внешней точки зрения, одну и ту же книгу пишут сразу два автора — Герман и Набоков. При этом Давыдов соотносит Набокова с персонажем романа — «русским литератором, живущим поблизости» [Набоков], которого автор исследования именуется «призрачным героем» и «полупрозрачным персонажем». Именно этому персонажу Герман собирается показать свою рукопись.

Помимо усложнения композиции, Набоков расставляет некоторые намеки для читателя и одновременно ловушки для Германа, указывающие на

<sup>81</sup> Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. – Кирцидели, 2004. С. 6.

существование единственного истинного автора, «автора-вредителя», по определению Давыдова. «Полупрозрачный персонаж» — медиатор между миром вымысла Германа и реальностью романа и между миром художественного произведения и единственно возможным демиургом Набоковым.

В переводе позиция автора не меняется, он так же всемогущ, как и в оригинале. Он представляет собой последнюю инстанцию. В то время как для постмодернизма такой автор, который обладает абсолютной властью, совершенно не характерен: «<...> the very idea of controlling artist has been condemned as politically reactionary, even fascist»<sup>82</sup>. «Смерти автора» в переводе не происходит, напротив, автор не теряет своих позиций. Таким образом, концепт автора в целом остается неизменным в переводе. В переводе автор дает больше подсказок, значит, его роль, напротив, усиливается.

Под **рецептивным аспектом**, характерным для литературы модернизма, мы имеем в виду вовлечение читателя и моделирование воображаемого читателя<sup>83</sup>. Читатель оригинала романа «Отчаяние» использует как минимум две стратегии для прочтения в соответствии с двумя планами повествования. Наличие двух авторов, Германа-автора «романа в романе» и Набокова-автора романа Германа и романа «Отчаяние», предполагает существование двух повествовательных стратегий. При первом знакомстве читатель неизбежно следует стратегии, относящейся к плану Германа. Вторая стратегия, придающая тексту многомерность, включается при повторном прочтении, когда читатель может заметить вмешательство всемогущего автора в текст. Таким образом, происходит сотворчество, сопряжение читателя и текста, он

---

<sup>82</sup> *Barth, J.* The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment. Northridge: LordJohnPress, 1982. P. 268.

<sup>83</sup> *Рейнгольд Н.И.* Эстетические связи модернизма и постмодернизма. // Рейнгольд Н.И. Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе. С. 363.

как будто бы заполняет пробелы («blanks» по Изеру), составляя новые смыслы и новые способы прочтения. Получается, при повторном прочтении читатель может ориентироваться в репертуаре текста и разграничить два плана повествования.

В романе и переводе важен также и **прием словесной игры**. Слово в поэтике модернизма вбирает в себя массу смыслов, поэтому различные варианты словесной игры характерны и распространены в произведениях этого направления. Для модернистов словесные игры – художественный способ познания человека<sup>84</sup>.

Набоков – признанный мастер словесной игры. В его произведениях масса каламбуров, неологизмов, анаграмм и других приемов. Нередко они выполняют функцию подсказки, раскрытия тайного смысла, «кода», заложенного автором, помогающего разгадать истинное значение произведения.

Мы относим прием словесной игры к разделу, связанному с рецепцией, так как этот прием связан непосредственно со следованием читателем той или иной стратегии чтения. В переводе увеличивается количество языковых игр, связанных с планом автора. Они помогают понять истинную сущность Германа; в оригинале же таких «подсказок» меньше. Таким образом, в переводе актуализируется стилевой и литературный тип межкультурного пространства: информация, имплицитно заложенная в оригинале, эксплицируется в переводе с помощью словесной игры. Тем не менее, необходимо уточнить, что некоторые «подсказки» были заложены уже в первом переводе, о чем подробно пишет Джейн Грейсон в монографии «*Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*».

Игровая природа романа становится более явной в переводе, что встраивается в постмодернистскую парадигму. Постмодернизм выбирает

---

<sup>84</sup> Там же. С. 368.

деконструкцию, иронию и игру в качестве главных принципов в создании художественных произведений<sup>85</sup>.

Словесная игра воплощается в именах героев. Имя Герман, а в переводе Hermann, (в переводе с немецкого обезличенное «господин мужчина» (от нем. HerrMann, «der Mann» – человек, мужчина) коррелирует с мотивом слепоты и игровым началом. Он как будто бы никто, не любит смотреть в зеркало, читатель не знает, как он выглядит. Читатель узнает внешность Феликса; до конца книги мы думаем, что Герман выглядит так же, но потом иллюзия разрушается, мы узнаем, что они с Феликсом совсем непохожи, получается, мы так ничего и не узнаем о внешности Германа.

В образе «господина мужчины» заложен еще и спор с экзистенциализмом. Тот самый Человек (на деле оказавшийся мелким и никчемным), посчитавший, что может сам вершить судьбы, по крайней мере, свою и Феликса, не может противостоять высшей силе – автору, решающему его судьбу мелкой, но значимой деталью – забытой в машине тростью. Таким образом, постмодернистская метафора смерти бога не обыгрывается ни в оригинале, ни в переводе, бог (творец) есть, творец – это автор, а автор – это Набоков.

С другой стороны, очень важно принимать во внимание то, что в произведениях экзистенциалистов и постмодернистов мы видим разные типы протагонистов. У экзистенциалистов главный герой противопоставлен толпе, он сам считает себя иным, в то же время он представлен отверженным, изгоем (например, главные персонажи Сартра в «Дорогах свободы» или Мерсо в «Постороннем» Камю); в то время как в произведениях постмодернистов представлен совершенно иной тип протагониста – второстепенное, эпизодическое лицо, как все, один из, например, у

---

<sup>85</sup> Eco, Umberto. Postmodernism, Irony and Enjoyable // Modernism/Postmodernism. Ed. by Peter Brooker. London and New York: Longman, 1992. P. 225-229.

Стоппарда – не Гамлет, а Розенкранц и Гильдестерн. В этой связи возможно говорить о трансформации Германа: из вершителя судеб в оригинале – протоэкзистенциалистского героя – в безликого «hermann».

Один из образцов набоковской игры в слова скрывается во второй главе перевода.

<p>Она малообразованна и малонаблюдательна. Мы выяснили как-то, что слово «мистик» она принимала всегда за уменьшительное, допуская, таким образом, существование каких-то настоящих, больших «мистов», в черных тогах, что ли, со звездными лицами.<sup>86</sup></p>	<p>She is little educated and little observant. We discovered one day that to her the term “mystic” was somehow dimly connected with “mist” and “mistake” and “stick,” but that she had not the least idea what a mystic really was.<sup>87</sup></p>
---	---

В переводе Герман просто рассказывает о своей супруге, а всеведущий автор открывает разгадку неудачи Германа. Набоков преподносит ключевые слова – трость, туман и ошибка (“mist” and “mistake” and “stick”). В оригинале такая очевидная подсказка практически отсутствует, из трех составляющих разгадки есть только туман («мист»), однако едва ли читатель с первого прочтения догадается, что «мист» в этом отрывке принадлежит всеведущему автору, а не Герману. Конечно, при первом знакомстве с текстом англоязычный читатель также не обратит внимания на этот отрывок, для него будет неочевидно, что это внутритекстовая ссылка на развязку, но уже при втором определенно заметит, что тайна приоткрывается уже во второй главе. Набоков внес это добавление уже в первый перевод «Отчаяния», наряду с другой подсказкой («Ick. Andonceagain: ick!»<sup>88</sup>), в

<sup>86</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 15.

<sup>87</sup> Nabokov, V. Despair. P. 17.

<sup>88</sup> В этой фразе Грейсон видит аллюзию на русскую народную песню «Эй, ухнем» (Grayson, J. «Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose» / Oxford University Press. 1977. P. 61.)

которой зашифровано название автомобиля, в котором осталась злополучная трость Феликса. Такое позднее добавление в английский перевод можно назвать довольно удачным, особенно, в сравнении с оригиналом, в котором туманный «мист» скорее всего так и останется неразгаданным.

Еще одна аллюзия, эксплицированная в переводе, относится к следующему фрагменту:

«... суфлер мой звался Выгода – есть такая славянская фамилия»	my prompter's name was Gain – capital G not C
--	---

Аллюзия на библейского Каина, убившего своего брата Авеля, что напоминает убийство главным героем своего двойника, – еще один намек на замысел Германа.

В связи с игрой с именами нельзя не упомянуть связь имен «Лида» и «Ардалион», «Лида» анаграммой присутствует в имени «Ардалион», что дополнительно подчеркивает любовную связь героев, которая становится более очевидной в переводе.

Когда Герман рассказывает о своем литературном таланте, в его речи проскальзывает непередаваемая игра слов (каламбуры и анаграммы):

Мне нравилось – и до сих пор нравится – ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох. Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать	I liked, as I like still, to make words look self-conscious and foolish, to bind them by the mock marriage of a pun, to turn them inside out, to come upon them unawares. What is this jest in majesty? This ass in passion? How do God and Devil combine to form a live dog? <sup>90</sup>
--	---

<sup>90</sup> Nabokov, V. Despair. P. 267.



арбуз? <sup>89</sup>	
----------------------	--

Особенно стоит обратить внимание на языковую игру. Набоков разбивает слово «ветеринар» на два – «ветер» и «нар» (народный), составляющая типично советских сокращений, таких как, например, «нарком» (народный комиссариат) или нарсуд (народный суд). В переводе мы наблюдаем снижение.

Следующий пример словесной игры напрямую указывает на автора благодаря образу сирени (созвучной с псевдонимом автора «Сирин») в «набокой» вазе: «За комнату он [Ардалион] не платил месяцами или платил мертвой натурой – какими-нибудь квадратными яблоками, рассыпанными по косой скатерти, или малиновой **сиренью** в **набокой** вазе с бликом»<sup>91</sup>. Таким образом, автор дает знак о своём незримом присутствии в характеристике (написанной пренебрежительным тоном Германа) Ардалиона, что дополнительно подчеркивает «подлинность» творческого гения художника и в очередной раз противопоставляет его Герману. В англоязычной версии романа намек уходит («square apples on a slanting cloth, orphallic tulips in a **leaning** vase»<sup>92</sup>), изменяются цветы, появляется эротическая коннотация «phallic» (а таких дополнительных акцентов в переводе появляется много). Таким образом, в переводе эта характеристика принадлежит плану рассказчика, а не автора, как в оригинале.

Немаловажную роль в переводе играют анаграммы, связанные с именами Ф.М. Достоевского («Dusty-and-Dusky»; «my dusty, dusky soul»; «dusty»; «Dusty» «a vortex of dust in the sky») и И.С. Тургенева (Turgy). О них подробно говорится далее, в разделе об пародийном характере романа.

**Ориентация на кино, использование киноприемов** в литературе крайне характерно для литературы модернизма (например, в романах «Улисс» Дж.

<sup>89</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 267.

<sup>91</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 36.

<sup>92</sup> Nabokov, V. Despair. P. 65.

Джойса, «На маяк» В. Вулф, Х.Д. «Вели мне жить»<sup>93</sup>), и романы Набокова не стали исключениями. Самым «кинематографическим» романом все же считается «Камера обскура»<sup>94</sup>, роман, написанный незадолго до «Отчаяния» (об этом писали в критике Г. Адамович, В. Ходасевич<sup>95</sup>). В «Отчаянии» кинематографические приемы появляются лишь в нескольких сценах, в основном Набоков пользуется приемом монтажа или же создает впечатление перевода камеры с одного персонажа на другого, будто бы берет крупный план или отдаляет камеру.

Например, в эпизоде, в котором Герман встречается с Феликсом, демиургическая позиция соединяется с кинематографическими мотивами: «Решившись наконец, я повернулся к нему. Но посмотрел на его лицо не сразу; я начал с ног, как бывает в кинематографе, когда форсит оператор. Сперва: пыльные башмачища, толстые носки, плохо подтянутые; затем — лоснящиеся синие штаны (тогда были плисовые, — вероятно, сгнили) и рука, держащая сухой хлебец. Затем — синий пиджак и под ним вязаный жилет дикого цвета. Еще выше — знакомый воротничок, теперь сравнительно чистый. Тут я остановился. Оставить его без головы, или продолжать его строить?»<sup>96</sup>. В переводе значительных изменений нет. Меняется лишь цвет одного предмета, «жилет дикого цвета» становится темно-серым свитером («dark-grey sweater»). Кроме того, вновь возникает аллюзия на Достоевского «big, dusty shoes».

<sup>93</sup> Рейнгольд Н.И. Слово и прием в модернистском тексте // Рейнгольд Н.И. Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе. С. 371-373.

<sup>94</sup> Набоков В. В. Камера обскура / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. / СПб., 2006. Т.3. С. 250–393.

<sup>95</sup> Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова. / Под общей редакцией Н. Г. Мельникова. Сост., подготовка текста: Н. Г. Мельников, О. А. Коростелев. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 97-98., С. 111.

<sup>96</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 414.

Кинематографичность в переводе подчеркивается приемом «взгляда со стороны», чего в оригинале нет, в оригинале мы видим все происходящее от первого лица, в переводе же уже от третьего:

Я сижу на кончике стула, изредка, как врач, трогаю ее за кисть <sup>97</sup> .	I see myself sitting on the edge of a chair opposite her and now and then, like a doctor, touching her wrist <sup>98</sup> .
--	--

Или

Вернемся, установим. Вот, без цели еще, я блуждаю, я еще никого не нашел <sup>99</sup> .	Let us, by all means, settle the matter. So <u>behold</u> me once again before the encounter, <u>bright-gloved but hatless</u> , still loitering aimlessly <sup>100</sup> .
--	---

Прием «взгляда со стороны» добавляет, с одной стороны, абсурд и неопределенность, с другой, театральность и кинематографичность.

На основе этого приема построена сцена, которую в оригинале Набоков изобразил лишь в зачаточном состоянии («an important passage which had been stupidly omitted in more timid times»<sup>101</sup>). Важно отметить, что вся сцена уже присутствовала в задумке Набокова, по его словам, он лишь решил не вводить её целиком. Но в позднем переводе эта сцена, в которой Герман занимается любовью с Лидой, получила развитие в переводе. В оригинале он представляет себя наблюдающим за происходящим со стороны, на этом Набоков обрывает безумные фантазии Германа. В переводе он вводит мотив двойничества, с каждым днем воображаемый наблюдатель Hermann отодвигает стул все дальше, затем наблюдает с помощью отражения, а потом оказывается, что Hermann на самом деле сидит в соседней комнате и лишь представляет, как он наблюдает за тем, как он сам занимается любовью с

<sup>97</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 164.

<sup>98</sup> Nabokov, V. Despair. P. 168.

<sup>99</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 284.

<sup>100</sup> Nabokov, V. Despair. P. 290.

<sup>101</sup> Nabokov, V. Foreword. P. 197.

супругой. “The mirror is used to create another double – and thus another illusion. The whole section reveals that what Hermann says about connubial bliss cannot be believed; he is not sexually satisfied, as he smugly reports—his carnal relations are confined to fantasy”<sup>102</sup>. В английской версии романа появилось довольно много вульгарных моментов, принадлежащих перу повествователя. Проффер считает, что так Набоков подсказывает читателям, каково истинное лицо Германа.

Важный образ здесь – зеркало, в котором не отражается реальность. Зеркало дает пространство для игры воображения протагониста, зеркало не отражает то, что происходит на самом деле. Образ зеркала как «гетерокосма» (этот концепт представлен в «Защите поэзии» Филипа Сидни), и, шире, представление о произведении искусства, не отражающем посюстороннюю реальность, в целом укоренены в поэтике постмодернизма в противоположность образу зеркала-уподобления из «Поэтики» Аристотеля, мимесису, лежащему в основе искусства вплоть до постмодернизма.

Кроме того, в переводе эксплицируется мотив гомосексуализма, что подтверждает пример из первой главы, когда Герман находит Феликса и видит содержимое его мешка: «Near him lay a shabby knapsack; an opened flap revealed a pretzel and the greater part of **a sausage with the usual connotations of ill-timed lust and brutal amputation**»<sup>103</sup>; и примером включения из восьмой главы, когда Герман рассказывает Лиде вымышленную историю про брата, в которой братская любовь доходит до абсурда: «At first we shared a bed with a pillow to each end until it was discovered he could not go to sleep without sucking my big toe, whereupon I was expelled to a mattress in the lumber room, but since he insisted on changing places with me in the middle of the night, we never quite knew, nor did dear mama, who was sleeping where»<sup>104</sup>.

<sup>102</sup> Proffer, Carl R. From “Otchaianie” to “Despair”. P. 261.

<sup>103</sup> Nabokov, V. Despair. P. 17.

<sup>104</sup> Ibid. P. 17.

Экспликация этих сцен помогает встроить роман в парадигму постмодернизма, такие детали добавляют абсурда в той функции, которую они выполняют в романе. Абсурд работает в качестве инструмента, создающего хаос. Появляется ощущение мира, в котором царят неопределенность и случайность. Стоит учитывать и то, что к моменту выполнения второго перевода художественный метод Набокова изменился. Эротические вкрапления к этому моменту стали уже неотъемлемой частью его произведений. Конечно, они появились задолго до «Лолиты», стоит вспомнить одну из сцен в финале романа «Камера обскура», в которой обнаженный Горн разгуливает рядом с ослепшим Кречмаром.

Кинематографичность явным образом связана с **открытым финалом** романа в переводе. В оригинале эта тема в финале отсутствует, очевидно, это более позднее решение писателя. Оригинал заканчивается, когда Герман боязливо выглядывает из окна своей комнаты и видит, как на дом, в котором он снял комнату, смотрят люди: «Стоят и смотрят. Их сотни, тысячи, миллионы. Но полное молчание, только слышно, как дышат». Роман заканчивается намерением Германа «Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь»<sup>105</sup>.

В переводе финал дополняется. Герман произносит речь, в которой обращается к французам и объясняет, что на самом деле идут съемки фильма, и все происходящее это часть сценария: «Frenchmen! This is a rehearsal. Hold those policemen. A famous film actor will presently come running out of this house. He is an arch-criminal but he must escape. You are asked to prevent them from grabbing him. This is part of the plot. French crowd! I want you to make a free passage for him from door to car. Remove its driver! Start the motor! Hold those policemen, knock them down, sit on them—we pay them for it. This is a German company, so excuse my French. Les preneurs de vues, my technicians and

---

<sup>105</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 420.

armed advisers are already among you. Attention! I want a clean getaway. That's all. Thank you. I'm coming out now»<sup>106</sup>.

Несмотря на это дополнение, финал все равно остается открытым. Этот вариант финала добавляет, во-первых, еще одно возможное прочтение, отменяющее серьезность и правдоподобность всего повествования Германа. Тем более, в соответствии с дневником Германа, финал датируется 1 апреля – Днем смеха. Во-вторых, значительно повышает градус абсурдности. И, таким образом, встраивается в постмодернистскую парадигму.

**Мотив двойничества** крайне важен для литературы модернизма. Двойничество – магистральный мотив в романе «Отчаяние». В первую очередь, в сюжете можно найти огромное количество двойников, настоящих и мнимых, основные — Герман и Феликс, Герман и Ардалион, Герман и его портрет. Набоков играет с читателем с помощью бесконечной череды отражений. Так, лжетворцу Герману Набоков противопоставляет «истинного» художника Ардалиона. Ардалион, в отличие от Германа обладает «объемным, демиургическим зрением»<sup>107</sup>. Именно в уста истинного художника Набоков вкладывает ключевую фразу: «Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан»<sup>108</sup>. Давыдов переводит противостояние Германа и Ардалиона на язык эстетики: «оппозицию сходства можно истолковать как антиномию миметического и антимиметического принципа в искусстве»<sup>109</sup>. Кроме того, тема двойничества отсылает к Ф.М. Достоевскому, населившему свои романы двойниками, и предшествующих ему готической и романтической литературных традиций (нем. *Doppelgänger* — «двойник»).

<sup>106</sup> *Nabokov, V. Despair*. P. 352.

<sup>107</sup> *Сконечная О.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930-х гг. Диссерт. на соиск. уч. ст. к. филол. н. М., 1994.

<sup>108</sup> *Набоков В. В.* Отчаяние. С. 446.

<sup>109</sup> *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / СПб.: Кирцидели, 2004. С. 47.

«Слепой» главный герой совершенно не воспринимает Ардалиона как настоящего художника («добродушный и бездарный») и иронизирует над ним, потому что ему не нравится портрет, созданный Ардалионом: «...довольно, довольно о шуте Ардалионе! Последний мазок на его портрет наложен, последним движением кисти я наискось в углу подписал его. Он получше будет той подкрашенной дохлятины, которую этот шут сотворил из моей физиономии. Баста!»<sup>110</sup>. Тем не менее, истинный художник в силу своего таланта имеет особенную силу над героем, которая реализуется в творении Ардалиона — портрете Германа.

История написания этого портрета, обнажающего лживость Германа, непроста. Во-первых, художнику очень сложно выбрать графический материал (отказывается от «честного», по мнению Германа, угля в пользу «подленькой» пастели, а Германа как раз так можно охарактеризовать), и, во-вторых, запечатлеть Германа, воплощение обмана и фальши: «Нет, обыкновенным его [лицо] назвать нельзя. Капельку выше. Напротив, в нем есть что-то странное. У меня все ваши линии уходят из-под карандаша. Раз, — и ушла»<sup>111</sup>.

Этот портрет кисти Ардалиона — отголосок мотива «волшебных» картин из более раннего периода творчества Набокова, а также свидетельство его продолжающейся «игры» с литературным каноном. Достаточно вспомнить рассказ Набокова «Венецианка», в котором он заимствует и переосмысляет в пародийном ключе элементы канона, например, получение дара из мира картины (лимон в «Венецианке» и мешочек с червонцами у Н.В. Гоголя в «Портрете») или высасывание души героя в «Венецианке» (как у Э. По в «Овальном портрете»).

На полотне Ардалион запечатлевает «истинного» Германа. Действительно, изображение Германа немного отличается от его внешнего

<sup>110</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 463.

<sup>111</sup> Там же. С. 448

облика — это замечает не только он сам, но и другие персонажи, однако, таким образом, на портрете отражается натура героя — прямая отсылка к *Magic-Picture Mania*, в особенности к «Портрету Дориана Грея» Оскара Уайльда.

Портрет, созданный Ардалионом, внушает Герману чувство ужаса, он именуется его страшным, ужасным и неприятным. В описании портрета появляется тема смерти: «...мы все стояли и глазели — на что? На розовый ужас моего лица. Не знаю, почему он придавал моим щекам этот фруктовый оттенок, — они бледны как смерть. Вообще сходства не было никакого. Чего стоила, например, эта ярко-красная точка в носовом углу глаза, или проблеск зубов из-под ощеренной кривой губы. Все это — на фасонистом фоне с намеками не то на геометрические фигуры, не то на виселицы. Орловиус, который был до глупости близорук, подошел к портрету вплотную и, подняв на лоб очки (почему он их носил? Они ему только мешали), с полуоткрытым ртом, замер, задышал на картину, точно собирался ею питаться»<sup>112</sup>. Портрет будто бы показал настоящее лицо Германа, которое истинный по природе своей художник смог увидеть и запечатлеть — довольно-таки топорная (намеренно) пародия на «Портрет Дориана Грея». Особенное сходство с изменившимся портретом Дориана Грея придает описание рта запечатленного на картине Германа, в англоязычной версии Набоков добавляет больше деталей: «that glimpse of eyetooth from under a curled, snarly lip»<sup>113</sup>. Похоже, что эта аллюзия относится к уровню рассказчика, едва ли сам автор оставил такой очевидный след в тексте. Эта аллюзия явным образом носит пародийный характер. «Волшебный» или «таинственный» портрет уже был клишированным, переработанным образом, как в 1930-х, так и в 1960-х годах, поэтому он так хорошо выполняет пародийную функцию в рамках

<sup>112</sup> *Набоков В. В. Отчаяние. С. 472.*

<sup>113</sup> *Nabokov, V. Despair. P. 439.*



этого романа, а вовсе не ту, которую выполнял в произведениях предшествующей литературной традиции.

В шестой главе появляется эксплицитная аллюзия на Оскара Уайльда: «эта псевдоуайльдовская сказочка вполне пригодна для печатания в газете...»<sup>114</sup>. Так Герман характеризует свой маленький сочиненный рассказ, приведенный в шестой главе как пример его творчества.

Установка Германа на декаденство и «жизнетворчество в духе Уайльда» проявляется в уподоблении жизни искусству, свою жизнь он старается устроить в соответствии с эстетическими представлениями и приравнивает убийство к творческому акту. Полемику с Оскаром Уайльдом в «Отчаянии» Набоков относит к уровню рассказчика, а обнажает набоковское неприятие уайльдовской позиции тот факт, что Герман является антигероем и лжетворцом. С. Давыдов, говоря об идее искусства как обмана, не оставляет без внимания также эссе «Убийство как одно из изящных искусств» английского писателя Де Квинси, основная идея которого — убивая, преступник становится художником, а убийство — произведением искусства<sup>115</sup>. Связь убийства и творческого акта — важнейшая тема, которая получит развитие в последующих произведениях Набокова.

---

<sup>114</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 235.

<sup>115</sup> Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / СПб.: Кирцидели, 2004. С. 45.

### 1.3.2 Аспекты поэтики постмодернизма в авторском переводе «Despair» (1965)

В произведениях эпохи постмодернизма присутствуют разные формы сочетания литературы с “низкой” масскультурой. В данном случае стоит проанализировать, каким образом в переводе эксплицируется и усиливается детективная линия, отсылающая к массовой литературе. Детективная линия крайне важна для романа. С одной стороны, она является неотъемлемой частью сюжета, ведь сам рассказчик повествует о своем преступлении в деталях, о подготовке к нему, о расследовании. Кроме того, мы видим рассуждения о природе преступления, о преступлении как искусстве – и эта линия относится к плану повествователя Германа. В то же время, все в романе всецело подчиняется воле автора, организующего структуру и поэтику романа в игровом ключе. Детективный, клишированный, практически бульварный, по своей природе, рассказ ведется Германом, помимо прочего, еще и делающим множество отсылок к «жанровому клише детективного романа»<sup>116</sup>. Важнейшие аллюзии здесь – детективные рассказы Артура Конан Дойла и произведения Ф.М. Достоевского.

Сам рассказчик чувствует связь своего произведения с детективными текстами из мировой литературы. Это замечает и Лида: когда Герман рассказывает ей историю про задуманное самоубийство двойника и описывает, как это иногда происходит, то Лида восклицает: «Я только что где-то читала такую историю...»<sup>117</sup>. Но ей никак не удается вспомнить, где, тогда Герман говорит, что она «вспоминает похождения Шерлока»<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> Люксембург А.М. Структурная организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики. // Текст. Интертекст. Культура. М., 2011. С. 319-330.

<sup>117</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 359.

<sup>118</sup> «Ах, подожди, — воскликнула Лида, — я что-то вспомнила: он как-то приделал револьвер к мосту... Нет, не так: он привязал к веревке камень... Позволь, как же это было? Да: к одному концу — большой камень, а к другому револьвер, и значит выстрелил в себя... А камень упал в воду, а веревка — за ним через перила, и

В переводе автор эксплицирует детективную линию и переписывает аллюзии в соответствии с читательской аудиторией. Так, он избавляется от предположительно неизвестного в переводе (фигура Пимена) и дополняет текст знакомым для передачи смысла оригинала<sup>119</sup>. Кроме того, он повышает градус детективной истории, вводя фигуру хроникера, что вновь отсылает нас и к Достоевскому (фигура хроникера ключевая для романа «Бесы»), и к Конан Дойлу<sup>120</sup>, в особенности, благодаря эксплицитному упоминанию доктора Джона Х. Ватсона и имплицитной ссылке на повесть Конан Дойла «A Study in Scarlet». В данном эпизоде Набоков вновь экспериментирует с двумя планами повествования. Очевидно, промах, как и каламбур (окказионализм<sup>121</sup>) «виноватсон», принадлежит плану рассказчика, так как синестет Набоков, тонко чувствующий цвета, звуки и их взаимосвязь не мог бы допустить ошибки в оттенках красного цвета. Красный в русском – гипероним по отношению ко всем оттенкам красного, поэтому русский читатель может в лучшем случае увидеть лишь аллюзию на одну из повестей о Шерлоке Холмсе. В англоязычной версии внимательный читатель должен заметить, что «crimson» (ближе к малиновому, темно-красному оттенку) вовсе не «scarlet» (алый), а значит, Герман, вновь допускает ошибку, что характеризует его как слепого, неспособного различать мелочи и видеть зрением творца, коим он силится стать.

---

револьвер туда же, и все в воду... Только я не помню, зачем это все нужно было...» *Набоков В. В.* Отчаяние. С. 362.

<sup>119</sup> Об этом также писал К. Проффер в статье «От “Отчаяния” к “Despair”»

<sup>120</sup> О своем увлечении Уайльдом и романтическими произведениями (в широком смысле) в юности Набоков рассказывал в одном из поздних интервью Роберту Хьюзу: “When a boy, I was a voracious reader, as all boy writers seem to be, and between 8 and 14 I used to enjoy tremendously the romantic productions — romantic in the large sense — of such people as Conan Doyle, Kipling, Joseph Conrad, Chesterton, Oscar Wilde, and other authors who are essentially writers for very young people.”

<sup>121</sup> *Н. Сребрянская* пишет: «В. Набоков является одним из наиболее продуктивных писателей в плане языковой креативности. Авторские окказионализмы являются одной из характерных черт стиля писателя». *Сребрянская Н. А.* Словотворчество В. Набокова и авторский перевод. // Социокультурные проблемы перевода: сб. науч. трудов: в 2 ч. Вып. 7, ч. 1. Воронеж, 2006. С. 228.

Образы «the one-legged bookkeeper, not the Chinaman Ching» – клише из бульварной литературы, а образ женщины в красном отсылает и к детективному роману Агаты Кристи «Murder on the Orient Express». Во время допроса свидетели (в то же время убийцы) стараются сбить с толку Эркюля Пуаро, говоря, что они видели женщину в красном кимоно. Непередаваемый каламбур «виноватон» заменяется в переводе «Whatson» (What's On), однако смысл сохраняется – Ватсон знает, кто виноват, т.е. кто убийца, что равно по смыслу «Ватсон знал, что происходит».

<p>Дойль! Как чудесно ты мог завершить свое творение, когда надоели тебе герои твои! Какую возможность, какую тему ты профукал! Ведь ты мог написать еще один последний рассказ, — заключение всей шерлоковой эпопеи, эпизод, венчающий все предыдущие: убийцей в нем должен был бы оказаться не одноногий бухгалтер, не китаец Чинг, и не женщина в красном, а сам Пимен всей криминальной летописи, сам доктор Ватсон, — чтобы Ватсон был бы, так сказать, виноватон...<sup>122</sup>.</p>	<p>Oh, Conan Doyle! How marvelously you could have crowned your creation when your two heroes began boring you! What an opportunity, what a subject you missed! For you could have written one last tale concluding the whole Sherlock Holmes epic; one last episode beautifully setting off the rest: the murderer in that tale should have turned out to be not the one-legged bookkeeper, not the Chinaman Ching and not the woman in crimson, but the very chronicler of the crime stories, Dr. Watson himself—Watson, who, so to speak, knew what was Whatson. A staggering surprise for the reader.<sup>123</sup></p>
--	---

Рассматривая искусство как божественную игру, Набоков утверждает, что любое произведение должно всегда оставаться таковым, то есть автор не

<sup>122</sup> Набоков В.В. Отчаяние. С. 46.

<sup>123</sup> Nabokov, V. Despair. P. 148.

должен разрушать иллюзию, игру, вымысел<sup>124</sup>. В таком случае искусство может доставить исключительное эстетическое наслаждение читателю или зрителю. Эстетическое наслаждение от прочитанного должно перевешивать отвращение, даже если в книге говорится о преступлениях; если же произведение становится похожим на уголовную хронику, то о литературной ценности такого произведения говорить уже не приходится. Герман всеми силами старается приукрасить свою историю, полемизирует с Достоевским, прибегает к разным литературным приемам, чтобы не быть похожим на Достоевского, всеми возможными способами пытается приравнять своё преступление к произведению искусства, но это ему совершенно не удается. Герман открыто навязывает читателю идею о том, что его повесть, в основе которой лежит банальное преступление, – настоящее искусство.

**Вторжение прошлого в современную культуру и пародирование прошлого** – важный аспект литературы эпохи постмодернизма. Главными художественными ориентирами Германа выступают Тургенев и Достоевский, о чем он сам заявляет и эксплицитным и имплицитным способами. Набоков пародирует не писателя Достоевского, а художественные образы его произведений, ставшие клише, общим местом. В романе «Отчаяние» немало эксплицитных отсылок к «Преступлению и наказанию», причем отсылок пародийного характера. Герман, повествуя о преступлении, в десятой главе замечает свое «карикатурное сходство с Раскольниковым». Это же подчеркивает и Ардалион (в одиннадцатой главе) в своем письме к главному герою, называя историю, придуманную Германом для жены, «мрачной достоевщиной».

Если говорить о эксплицитных упоминаниях, то, в первую очередь, необходимо упомянуть об анаграмматических упоминаниях писателей. Анаграммы, озвученные Германом («Dusty-and-Dusky»; «my dusty, dusky soul»; «Dusty») принадлежат плану повествователя. А имплицитные

<sup>124</sup> Набоков В.В. Лекции по русской литературе. // СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. С. 96.

анаграммы («a vortex of dust in the sky» «dusty») все же принадлежит автору (т.е. Герман будто бы проговаривается, возможно даже бессознательно), демонстрирующему таким образом художественный ориентир повести Германа – прозу Достоевского и все, что за ней стоит, конечно, не в моральном аспекте: о морали, нравственности, духовности, религии речи не идет. Скорее, важна «детективная» составляющая – убийства, расследования, размышления преступника, притом, что психология преступника Набокова совершенно не интересует.

Жан-Поль Сартр в своей рецензии на роман «Отчаяние»<sup>125</sup> отметил сходство Германа с героями «Подростка», «Вечного мужа», «Записок из мертвого дома», однако неверно истолковал значение Достоевского для Набокова, назвав Достоевского «духовным родителем» Набокова. Главный аргумент Сартра заключается в том, что в набоковском Германе французский философ видит «изоощренных безумцев» Достоевского, «вечно исполненных достоинства и вечно униженных, которые резвятся в аду рассудка, измываются надо всем и непрерывно озабочены самооправданием — между тем как сквозь не слишком тугое плетенье их горделивых и жульнических исповедей проглядывают ужас и незащитность»<sup>126</sup>. Разница же между Достоевским и Набоковым Сартр видит в том, что первый верит в своих героев, а второй – нет.

В цикле «Лекции по русской литературе» Набоков посвятил одну из лекций творчеству Достоевского. Набоков не скрывал своей неприязни к произведениям писателя и подробно изложил причины такого отношения.

Набоков видит след готики и сентиментализма в романах Достоевского (Ричардсон, Радклифф, Руссо, Эжен Сю). О влиянии сентиментализма Набоков говорит как о склонности к чрезмерному преувеличению обычных чувств, чтобы пробудить сострадание: «Достоевский так и не смог

<sup>125</sup> Sartre, Jean-Paul. Vladimir Nabokov: La Méprise // Europe, June 15, 1939, pp. 240-249.

<sup>126</sup> Сартр Ж. П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // ВВ Набоков: Proetcontra. СПб.: РХГИ. – 1999. – С. 976.

избавиться от влияния сентиментальных романов и западных детективов. Именно к сентиментализму восходит конфликт, который он так любил: поставить героя в унижительное положение и извлечь из него максимум сострадания»<sup>127</sup>. Кроме того, Набоков называет Достоевского, прежде всего, автором детективов, умело закручивающего сюжет и интригу. Реалистом же Набоков Достоевского не считает, потому что в творчестве Достоевского преобладают психически нездоровые персонажи – не самая очевидная аргументация, но нам важно проследить отношение Набокова к Достоевскому.

Упоминания Достоевского носят пародийный характер. «Прелесть надрывчика» из оригинала эксплицируется в переводе и становится «очарованием истерик Достоевского»:

<p>&lt;...&gt; а я рыдал и, сознавая отлично, даже холодно и с усмешкой сознавая, постыдность моего положения, но вместе с тем чувствуя в нем всю прелесть <b>надрывчика</b> и какую-то смутную выгоду &lt;...&gt;<sup>128</sup></p>	<p>&lt;...&gt; and I sobbed on and was perfectly conscious of my condition, even saw with cold mocking lucidity its shame, and at the same time I felt all the <b>Dusty-and-Dusky charm of hysterics</b> and also something dimly advantageous to me &lt;...&gt;<sup>129</sup></p>
--	--

В цитируемом эпизоде герой крайне взволновал новостью из газет об убийстве, им совершенном. Ему противен тон, которым написаны статьи и заметки о его «гениальном преступлении», неясно, как полицейские и свидетели не заметили «поразительного сходства» между ним и убитым. Когда к Герману заходит доктор, он разыгрывает сцену, нарочито рыдая, чтобы сбить с толку доктора. Таким образом пародируется театральный, порой бутафорский характер поведения персонажей произведений

<sup>127</sup> Набоков В.В. Лекции по русской литературе. // СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. С. 100.

<sup>128</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 365.

<sup>129</sup> Nabokov, V. Despair. P. 367.

Достоевского. В своих лекциях Набоков не раз обращал внимание на драматический, театральный характер романов Достоевского, герои которых не живут в прозе, а будто бы играют на сцене.

Разговор с Феликсом, в котором Герман объясняет Феликсу, какую работу может ему предложить, и обманывает его, превращается в одну из типичных бесед героев Достоевского в кабаке:

<p>«Что-то уж слишком литературен этот наш разговор, смахивает на застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского; еще немного, и появится «сударь», даже в квадрате: «сударь-с», – знакомый взволнованный говорок: «и уже непременно, непременно...», а там и весь мистический гарнир нашего отечественного Пинкертона»<sup>130</sup>.</p>	<p>«There is something a shade too literary about that talk of ours, smacking of thumb-screw conversations in those stage taverns where Dostoevski is at home; a little more of it and we should hear that sibilant whisper of false humility, that catch in the breath, those repetitions of incantatory adverbs—and then all the rest of it would come, the mystical trimming dear to that famous writer of Russian thrillers»<sup>131</sup>.</p>
---	---

Автор избавляется от прямого цитирования в пользу пояснения смысла и интонации, с которой «сударь», «сударь-с» и «и уже непременно, непременно» произносятся. Однако меняется образный ряд – Набоков делает больший акцент на театральности (stage taverns) и лживости (false humility).

В завершение пассажа Набоков иронично поясняет, что Достоевский – «that famous writer of Russian thrillers», поскольку в 1960-х, когда был выполнен второй перевод романа на английский язык, мало кто мог вспомнить, кто такой Пинкертона. Таким образом, описание «that famous writer of Russian thrillers» было гораздо более очевидным, тем не менее, его

<sup>130</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 348.

<sup>131</sup> Nabokov V. Despair. P. 365.



нельзя назвать эквивалентом «нашему отечественному Пинкертону». Пинкертон – гениальный сыщик, персонаж бульварной детективно-приключенческой литературы начала XX века. А Достоевский все же автор триллеров, не персонаж, а писатель. Затем, продолжая эту тему, Герман употребляет слово «подноготная» («*vsyu podnogotniuyu*» “the whole subunguality”<sup>132</sup>) и тут же вспоминает, что «это любимое словцо нашего специалиста по душевным лихорадкам и абберациям человеческого достоинства...»<sup>133</sup>(«the secret under the nail (to use the jargon of the torture chamber, where fingernails were prized off, and a favorite term—enhanced by italics—with our national expert in soul ague and the aberrations of human self-respect)»<sup>134</sup>. В переводе значение и этимология этого слова эксплицируется.

Достоевский нужен Набокову в «Отчаянии» не только для создания общей атмосферы, включения русской классики в текст, но и для особой литературной игры. Включение цитат из произведений Достоевского и аллюзий на них выполняют особую задачу – они делают текст двуплановым, таким образом автор вновь играет с читателем; сведущий читатель распознает аллюзию и будет читать этот фрагмент в соответствии со стратегией автора, а читатель-профан – в соответствии со стратегией Германа. «Слепой» в художественном отношении, фальшивый гений Герман не совсем точно цитирует фразу Порфирия Петровича из «Преступления и наказания» «Дым, туман, струна дрожит в тумане»<sup>135</sup>. Эту аллюзию раскрывает Долинин:

---

<sup>132</sup> Ibid. P. 156.

<sup>133</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 160.

<sup>134</sup> Nabokov, V. Despair. P. 156.

<sup>135</sup> В. Набоков, однако, в целом отрицал отмеченную литературоведами связь творчества с произведениями Н. В. Гоголя: «Отчаявшиеся русские критики, трудясь над тем, чтобы определить влияние и уложить мои романы на подходящую полочку, раза два привязывали меня к Гоголю, но поглядев еще раз, увидели, что я развязал узлы и полка оказалась пустой».

«Герман видит в ней мелодраматическое выражение сочувствия к раскаявшемуся убийце и свысока корит за нее автора романа, считая себя значительно более тонким и искушенным художником. Чего упоенный собственной эрудицией герой не замечает, так это двойного дна приведенной цитаты, ибо Порфирий Петрович у Достоевского, в свою очередь, перефразирует слова безумца Поприщина из заключительной части «Записок сумасшедшего» Гоголя <...> Читая Достоевского только на поверхностном уровне, Герман игнорирует художественную глубину текста и тем самым невольно выдает себя, обнаруживая свое родство не с великими художниками, как ему хотелось бы думать, и даже не с Раскольниковым, а с жалким гоголевским безумцем. Точно так же он нечаянно обнаруживает сходство со Смердяковым — по определению Набокова, которое вполне приложимо к Герману, глупым преступником, выродком, невольно мстящим миру за свое собственное несовершенство»<sup>136</sup>.

«Дым, туман, струна дрожит в тумане». Это не стишок, это из романа Достоевского «Кровь и Слюни». Пардон, «Шульд унд Зюне» <sup>137</sup>	«Mist, vapor ... in the mist a chord that quivers.” No, that’s not verse, that’s from old Dusty’s great book, Crime and Slime. Sorry: Schuld und Sühne (German edition)» <sup>138</sup>
--	---

Обратимся к переводу на английский язык. Интересно, что в английской версии Набоков просто переводит эту строку буквально, не давая точной ссылки на автора (Набоков использует паронимастическое прозвище Достоевского), кроме того, искажает название романа «Преступление и наказание», тем самым, уменьшая шансы англоязычного читателя раскрыть тайный смысл цитаты.

<sup>136</sup> Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина. С. 208.

<sup>137</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 126.

<sup>138</sup> Nabokov, V. Despair. P. 124.

Таким образом, литературная аллюзия лишь на первый взгляд относится к повествовательному плану рассказчика-Германа, на самом же деле её вводит автор для дискредитации Германа, и она принадлежит плану автора, сотворившего план повествования Германа. Соответственно, её значение меняется, насмешки Германа не могут быть отождествлены с мнением автора – дискредитируется Герман, а не Достоевский и роман «Преступление и наказание». Об этом говорит и немецкий перевод заглавия, особенно в латинской редакции.

Двуплановость избавляет нас от мысли о том, что Набоков презирает Достоевского и смеется над ним, по крайней мере, в оригинале «Отчаяния», поскольку все заявления Германа по природе своей не могут быть истинными, и их ни в коем случае нельзя отождествлять с заявлениями Набокова. В переводе пародийный характер значительно усиливается благодаря подчеркиванию межкультурной дистанции – Hermann в переводе имеет больше точек схождения с немецкой культурой, нежели с русской.

Еще одна характеристика Германа, эксплицированная в переводе, принадлежит автору, а не рассказчику:

<p>«Да, пустяк, шалость пера, но как вы удивитесь сейчас, когда скажу, что пошлятину эту я писал в муках, с ужасом и скрежетом зубным, яростно облекая себя и вместе с тем сознавая, что никакое это не облегчение, а изысканное самоистязание, и что этим путем я ни от чего не освобожусь, а только пуще себя расстрою»<sup>139</sup>.</p>	<p>«Yes, a trifle, a flip of the pen, but how amazed you will be when I tell you that I wrote that soppy drivel in an agony of pain and horror, with a grinding of teeth, furiously unburdening myself and at the same time being fully aware that it was no relief at all, only a refined self-torture, and that I would never free <b>my dusty, dusky soul</b> by this method, but merely make things</p>
--	---

<sup>139</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 195.

worse» <sup>140</sup> .
-------------------------

Тема безумия также отыгрывается в качестве аллюзии на героев Достоевского. По мнению Набокова, в произведениях Достоевского присутствует слишком много персонажей с психическими заболеваниями, Набоков составил подробный список героев с эпилепсией (князь Мышкин из «Идиота», Кириллов из «Бесов», Нелли из «Униженных и оскорбленных», Смердяков из «Братьев Карамазовых»), старческим маразмом (генерал Иволгин из «Идиота»), истерией (Лиза Хохлакова из «Братьев Карамазовых», Лиза Тушина из «Бесов»), психопатией (Ставрогин из «Бесов», Рогожин из «Идиота», Иван Карамазов из «Братьев Карамазовых»)<sup>141</sup>. О психических заболеваниях Германа читателю не сообщается, однако, создается впечатление, что у Германа помешательство. Боязнь зеркал поддерживает тему ментального расстройства, но вновь в пародийном ключе. Тема помешательства актуализируется в переводе, где с помощью новых деталей (гомосексуальные намеки) и эпизодов (эротические включения) Набоков дополняет образ Германа.

В целом идея убийства Феликса – пародия на убийство старухи-процентщицы Раскольниковым. Набоков в «Лекциях...» находит массу причин, чтобы убедительно доказать художественную несостоятельность и неправдоподобие убийства, совершенного Раскольниковым. Финансовая выгода – один из мотивов Раскольникова – обыгрывается и у Набокова («авторские же, платимые страховым обществом, были в моем сознании делом второстепенным. О да, я был художник бескорыстный»<sup>142</sup>). Герман хочет, чтобы его обман («а всякое произведение искусства–обман»<sup>143</sup>) удался, чтобы произведение было оценено людьми – причина настолько же абсурда,

<sup>140</sup> *Nabokov, V. Despair*. P. 200.

<sup>141</sup> *Набоков В.В. Лекции по русской литературе*. С. 102.

<sup>142</sup> *Набоков В. В. Отчаяние*. С. 364.

<sup>143</sup> Там же. С. 365.

насколько абсурдна идея Раскольникова доказать, что он может нарушить нравственные законы, сочиненные другими людьми, и тем самым сотворить свой закон. В отличие от Достоевского, Набоков не считает преступления обольстительными и не разделяет его веру в то, что, погрузившись в позор и унижение, можно возвыситься духовно.

В переводе Достоевский сопровождает Hermann досамого конца романа: «A **dusty** car with a policeman in it is camouflaged by the shade of the plane tree under which it discreetly waits»<sup>144</sup>. (Ср. с оригиналом: «В толпе пробирается мой жандарм, его о чем-то рьяно спрашивает господин в котелке набекрень, любопытные их затеснили»<sup>145</sup>). До этого этот же «опереточный жандарм» («*farcical gendarme*») приходил проверить документы.

Помимо «Преступления и наказания» можно провести параллель с романом «Подросток», в обоих произведениях повествование ведется от первого лица, причем оба рассказчика переживают нравственный распад и психическое расстройство личности, повестью «Двойник» и «Записками из подполья»<sup>146</sup>.

Еще один художественный ориентир Германа – И.С. Тургенев, «*Turgu*», как надменно и пренебрежительно называет его повествователь. Набоков использует отсылки к русской классике и эксплицирует их в переводе для поддержания темы художественной слепоты Германа, а «слепой» герой не может творцом во вселенной Набокова. В одном из эпизодов Герман замечает натюрморт с трубкой и двумя розами в гостинице провинциального городка, где встречается с Феликсом, и ему кажется, что такой же был нарисован Ардалионом. Затем он разглядывает картины Ардалиона и понимает, что такой картины нет, а есть натюрморт с двумя персиками и

<sup>144</sup> *Nabokov, V. Despair*. P. 364.

<sup>145</sup> *Набоков В. В. Отчаяние*. С. 366.

<sup>146</sup> Подробное сравнение представлено в работах, посвященных исследованию интертекстуальности у Набокова, основные мы упоминали в начале данного раздела первой главы.

пепельницей. Немного позднее Герман вспоминает недавнюю встречу с Феликсом, его настроение улучшается, и он вспоминает строки Тургенева:

<p>«Не могу удержаться и от того, чтобы не привести примера тех литературных забав, коим я начал предаваться, – бессознательная тренировка, должно быть, перед теперешней работой моей над сей изнурительной повестью. Сочиненьица той зимы я давно уничтожил, но довольно живо у меня осталось в памяти одно из них. Как хороши, как свежи... Музыка, пожалуйста!»<sup>147</sup></p>	<p>«I cannot refrain from giving as well an instance of my literary exercises—a sort of subconscious training, I suppose, in view of my present tussle with this harassing tale. The coy trifles composed that winter have been destroyed, but one of them still lingers in my memory.... Which reminds me of Turgenev’s prose-poems.... “How fair, how fresh were the roses” to the accompaniment of the piano. So may I trouble you for a little music»<sup>148</sup>.</p>
---	--

И вновь Набоков подчеркивает пошлость Германа, в данном случае с помощью введения уничижительных уменьшительно-ласкательных «сочиненьица», «музыка», забывчивостью Германа и присвоением стихотворения Тургенева. В переводе появляются «coy trifles» и «a little music», но они не создают эффект, который присутствует в оригинале. Вновь Набоков более требователен к русскоязычному читателю: автор не упоминает авторство Тургенева, из-за чего у невнимательного читателя сложится впечатление, что настоящий автор строк «Как хорошо, как свежи были розы...» не Тургенев, а Герман. Набоков рассчитывал на читателя-интеллектуала, способного распознать все литературные аллюзии.

Кроме того, немаловажно отношение европейских читателей того или иного времени к Тургеневу. На основе оригинала и перевода выстраивается

<sup>147</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 87.

<sup>148</sup> Nabokov, V. Despair. P. 95.

некоторая шкала оценок писателя. В 1910 – конце 1920-х гг. Тургенева воспринимали в Европе как европеизированного, довольно банального писателя. И Набоков упоминает его в соответствии с духом времени. Герман присваивает цитату Тургенева, будто бы он сам мог быть её автором. В 60-е гг. отношение к нему изменилось, о чем свидетельствуют изменения, внесенные в перевод. Germann уже открыто смеется над Тургеновым, не признает его в качестве авторитета.

Герман не единожды обращается к Тургенову:

<p>«Как-то в Петербурге, будучи в гостях, я сказал: “Есть чувства, как говорил Тургенев, которые может выразить одна только музыка”. Через несколько минут явился еще гость и среди разговора вдруг разрешился тою же сентенцией. Не я, конечно, а он, оказался в дураках, но мне вчуже стало неловко, и я решил больше не мудрить».<sup>149</sup></p>	<p>«In St Petersburg once, at a party, I remarked: ‘There are feelings, says Turgenev, which may be expressed only by music.’ A few minutes later there arrived one more guest, who, in the middle of the conversation, delivered the very same phrase, lifted from the program of a concert at which I had noticed him heading for the greenroom. He, and not I, made an ass of himself, to be sure; still, it produced an uncomfortable feeling in me (though I derived some relief from asking him slyly how he had liked the great Viabranova), so I decided to cut out the highbrow business»<sup>150</sup>.</p>
--	---

Похоже, в данном случае Герман вновь врёт, так как у Тургенева нет обнаруживается такого высказывания. Но это может быть аллюзия на его творчество в целом – практически во всех его произведениях прямо или

<sup>149</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 104.

<sup>150</sup> Nabokov, V. Despair. P. 147.

косвенно упоминаются музыкальные произведения, существует множество исследований<sup>151</sup> о функции музыки в работах Тургенева, в которых наглядно демонстрируется, как музыка и литература соединяются в творчестве автора. В переводе Герман указывает источник – программа концерта. Получается, либо программа содержала ошибку, либо Герман намеренно лжет, чтобы выглядеть эрудитом. Во всяком случае, фраза действительно звучит в духе Тургенева. Появляется еще одна ссылка на Тургенева – в фамилии «Viabranova» зашифрована Полина Виардо.

В «Лекциях по русской литературе» Набоков обращает внимание на музыкальность прозы Тургенева («Пластичность, музыкальность, текучесть тургеньевской прозы — лишь одна из причин, принесших ему молниеносную славу, ибо не меньший интерес вызывали сами сюжеты его рассказов»<sup>152</sup>), упоминает, что в прозе Тургенева очень часто встречаются ссылки на музыкальные произведения.

В десятой главе рассказчик пишет своеобразный эпилог для своей повести, будучи уверенным в удаче своего плана. Он дает волю фантазии, подробно представляет счастливый финал своей авантюры, лжет, украшает текст ссылками на Достоевского и Пушкина. Эпилог заканчивается фразой «Финис», в английском же варианте появляется еще «Farewell, Turgy! Fairwell, Dusty!»<sup>153</sup> – Прощай, Тургенев (здесь же характерное, «говорящее» сокращение, turgy (от англ. Turgid – пышный, помпезный)! Прощай, Достоевский (и здесь характерное сокращение dusty (от англ. Пыльный, сухой, неинтересный): прощай, «нафталин»!)). Его дурной вкус выдает, как

---

<sup>151</sup> Среди множества работ на эту тему можно выделить следующие: Бельская А.А. «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»; Алексеев М.П. «Тургенев и музыка»; Крюков А.Н. «Тургенев и музыка: музыкальные страницы жизни и творчества писателя»; Бернштейн Н.Д. «Тургенев и музыка»; Батюто А.И. «Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени»; Асафьев Б.В. «Тургенев и музыка»; Доманский В.А. Художественные функции музыки в романах И.С. Тургенева и др.

<sup>152</sup> Набоков В.В. Лекции по русской литературе. С. 74.

<sup>153</sup> Nabokov, V. Despair. P. 398.



минимум, тот факт, что эти два писателя с трудом могут быть совмещены в рамках одного литературного произведения в силу разницы в литературных приемах и инструментах, к которым они прибегают. А Герман пытается совместить (позаимствовать) писательские техники обоих. Неслучайно он завершает эпилог фразой, в которой прощается с ними в постмодернистском духе – без преклонения перед авторитетами, как с надоевшими, набившими оскомину приятелями.

В этот момент заканчивается его повесть, тон повествования меняется. Далее мы читаем уже дневниковые записи Германа. Они совершенно лишены «литературного уклона», перед нами практически хроника, что вновь отсылает нас к образу хроникера. Финал Набокова ироничен, построен на контрасте с «счастливым» эпилогом Германа. В «Лекциях по русской литературе» Набоков отмечал эту характерную особенность прозы Тургенева: «Кстати говоря, как и большинство писателей своего времени, Тургенев всегда излишне прямолинеен и недвусмыслен, он не оставляет никакой поживы для читательской интуиции, выдвигает предположение, чтобы тут же скучно и нудно объяснить, что именно он имел в виду. Тщательно выписанные эпилоги его романов и повестей кажутся до боли искусственными, автор из кожи вон лезет, потакая читательскому любопытству, последовательно рассматривая судьбы героев в манере, которую с большой натяжкой можно назвать художественной. Он не великий писатель, хотя и очень милый»<sup>154</sup>.

Достоевский и Тургенев – два художественных ориентира протагониста, он заимствует характерные для художественного мира их произведений элементы и клишированные образы. Он считает их устаревшими и неинтересными. Набоков же вовсе низвергает авторитеты, как будто бы отправляет их на свалку отжившей литературы.

---

<sup>154</sup> Набоков В.В. Лекции по русской литературе. С. 82.

**Иную функцию** выполняют аллюзии на творчество Пушкина. Авторитет Пушкина не вызывает сомнений в отличие от Достоевского и Тургенева.

В первую очередь, наиболее явная аллюзия на произведения А.С. Пушкина – это аллюзия на «Пиковую даму», благодаря имени главного героя. Эта аллюзия очевидным образом относится к плану автора, а не рассказчика. В оригинале имя главного героя – Герман, в переводе – Hermann (у Пушкина – Германн). Кроме того, на поверхностном уровне можно говорить о сходстве героев – оба решаются на авантюру ради денег, у обоих случается помешательство, оба верят в иллюзии, придуманные ими самими.

Одной из ярких переключек набоковского Германа с пушкинским Германном является фраза «Герман нашел себя», которой герой «Отчаяния» заключает повествование о сне, и фраза «Германн сошел с ума» в заключении «Пиковой дамы». К тому же наблюдается и переключка вышеупомянутого сна Германа и сна Германна из «Пиковой дамы», в котором последний узнает три выигрышные карты. Во сне к набоковскому Герману якобы приходит решение – проходя по коридору, Герман испытывал ужас, потому что во сне он всегда оказывался в пустынной комнате, а в этот раз он увидел своего двойника. Так у него родился план его «гениального» преступления. Сон Германа имеет также пародийный смысл – помня об особой неприязни к Зигмунду Фрейду, которого Набоков называл «венским шарлатаном», можно сделать вывод о том, что Набоков намеренно вводит сон в сюжет для будущих интерпретаторов, которые предложат толкование сна в ключе фрейдистской теории психоанализа.

Образ комнаты – значимый для модернистов, её образ может выражать внутреннее состояние героя, быть «метафорой жизненного пространства»<sup>155</sup>). Сложно сказать, отражает ли комната из сновидения Германа его состояние.

---

<sup>155</sup> Рейнгольд Н.И. Эстетические связи модернизма и постмодернизма // Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе. С. 312.

Ужас, который он испытывал, видя этот сон, сравним с ужасом, который ему внушали зеркала.

«Вещий» сон Германа приснился ему 9 мая, Карл Проффер находит пушкинские аллюзии и в датах: «Hermann is careful to point out that his first meeting with the tramp whom he sees as his double is on May 9. Nabokov is fond of fatidic dates – this one is the day on which Pushkin began Eugene Onegin, and also Gogol’s name day»<sup>156</sup>.

Еще одна аллюзия на «Пиковую даму» – частые эпизоды карточной игры в романе «Отчаяние». Лида и Ардалион постоянно развлекаются, играя в дурака, а Герман не принимает участия. Это остается важным символом отношений Лиды и Ардалиона. В романе Герман часто косвенно сравнивает Лиду с картами, например: «Лида... в пестром, как рубашка игральной карты, платье»<sup>157</sup>. О своем преступлении он говорит так: «Мое создание похоже на пасьянс, составленный наперед»<sup>158</sup>. Во-первых, тема карт относится к игровой природе рассказа Германа, намеренно играющего с читателем. Тем не менее, такая поверхностная игра – это все, на что способен Герман.

Во-вторых, неумелая игра Германа подсвечивает фокусы настоящего творца – автора романа. «Жизнь приема» соотносится с темой фокусничанья в творчестве Набокова. Владислав Ходасевич в своей рецензии «О Сирине» раскрывает эту тему. Произведения насыщены писательскими приемами, отнюдь не замаскированными. Напротив, Сирин выставляет свои писательские уловки наружу «как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес»<sup>159</sup>. Критик считает, что приемы не

<sup>156</sup> Proffer, Carl R. From “Otchaianie” to “Despair”. P. 265.

<sup>157</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 128.

<sup>158</sup> Там же. С. 65.

<sup>159</sup> Ходасевич В. О Сирине / В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб., 1997. Т. 2. С. 246.

только строят произведения, но и даже являются персонажами, поэтому во всех работах «Сирину свойственна сознаваемая или, быть может, только переживаемая, но твердая уверенность, что мир творчества, истинный мир художника, работою образов и приемов создан из кажущихся подобий реального мира, но в действительности из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни совершался, подобен смерти»<sup>160</sup>.

Многие критики сходятся во мнении о том, что Набоков — настоящий художник слова (например, Сергей Горный называет его «мастером, ювелиром, взысканным Богом художником» и дает оценку его работам — «сила изобразительности у него очень велика...»<sup>161</sup>). К началу 1930-х годов Набоков приобретает новую характеристику — критики все чаще именуют его фокусником. Писатель «фокусничает» одновременно на нескольких уровнях: стиля, поэтики, композиции, тем и мотивов. Журналист русской эмигрантской газеты «Руль», где публиковался Набоков, Владимир Деспотули определил сиринскую работу с текстом в романе «Камера обскура» (1932) как «хождения по проволоке словесного искусства» и «жонглерские ухищрения жеманного иностранца»<sup>162</sup>. Супруга Ивана Бунина не раз оставляла заметки о Набокове в своем дневнике. В 1929-1930 годах Вера Бунина писала: «Он умеет заинтересовывать и держать внимание. Фокусник сидит в нем, недаром так хорошо он изобразил его в «Картофельном эльфе»...»; «Сквозь Proust'a он прошел, да я думаю не только сквозь Proust'a, а сквозь многих и многих, даже утерял от этого некоторую непосредственность, заменяя её искусственностью, а иногда фокусом»; «Местами хорошо, а местами шарж, фарс и т.д. Фокусник он

---

<sup>160</sup> Там же. С. 247.

<sup>161</sup> Мельников Н. Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910-е — 1980 годы) / М., 2013. С. 33.

<sup>162</sup> Там же. С. 35.

ужасный...»<sup>163</sup>. Более неблагоприятный отзыв в письме Вадиму Рудневу оставил литературовед и критик Петр Бицилли в 1935 году: «... отвратительно. Чем? Думается, что современную Weltschmerz [мировую скорбь], ощущение метафизической тревоги, обреченности, духовной опустошенности он обращает в материал для литературного фокусничанья»<sup>164</sup>. Набоков не только признает свою склонность к «фокусничанью», но и считает, что обман — неотъемлемая часть искусств, так как искусство, по своей сути, игра.

Еще одна аллюзия на Пушкина – цитата из стихотворения «Пора, мой друг, пора...». В переводе Набоков добавляет имя автора, стихотворение которого без дополнительного пояснения едва ли будет узнано англоязычным читателем.

<p>«Буду совершенно откровенен. Никакой особой потребности в отдыхе я не испытывал. Но последнее время так у нас с женой завелось. Чуть только мы оставались одни, я с тупым упорством направлял разговор в сторону “обители чистых нег”»<sup>165</sup>.</p>	<p>«Now, I want to be quite frank: I did not experience any special craving for a rest; but latterly such had become the standing topic between me and my wife. Barely did we find ourselves alone than with blunt obstinacy I turned the conversation «towards “the abode of pure delight”—as that Pushkin poem has it»<sup>166</sup>.</p>
--	---

Такой же стратегии он придерживается и в большинстве случаев других обращений к русской классике, т.е. он поясняет англоязычному читателю, чьему перу принадлежит упоминаемое произведение, соответственно русский текст все же не поддается полному переносу.

<sup>163</sup> Там же. С. 25.

<sup>164</sup> Там же. С. 36.

<sup>165</sup> *Набоков В. В.* Отчаяние. С. 176.

<sup>166</sup> *Nabokov, V.* Despair. P. 180.

Экспликация не передает иронию автора, пояснение аллюзии не дает понять, к чьему плану она относится – автора или Германа. Даже увидев, что цитируемая строка принадлежит Пушкину, англоязычный читатель едва ли заметит опущение в ней, едва ли он так хорошо знаком с лирикой Пушкина, поэтому смысл неизбежно будет искажен. Ту же функцию выполняет и «почти» дословная цитата из пушкинского «Пора, мой друг, пора...»: «Нельзя не заметить, однако, что последнюю строку стихотворения он приводит в усеченном виде как “обитель чистых нег”, вместо “обитель дальнюю трудов и чистых нег”, чем и разоблачает глубинное, сущностное отличие своего идиотского “жизнетворческого” проекта от “завидной доли” Пушкина»<sup>167</sup>. Отождествляя себя с великим поэтом, Герман сравнивает свой побег из корыстных побуждений с пушкинским стремлением в «обитель чистых нег».

Однако в случае с этим стихотворением Набоков поступил немного иначе, помимо внутритекстового пояснения, для читателей он намеренно включил собственный перевод на английский язык в предисловие к переводу романа, давая ключик к разгадке натуры Германа.

Оригинал А.С. Пушкина	Перевод В.В. Набокова
Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит — Летят за днями дни, и каждый час уносит Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем Предполагаем жить, и глядь — как раз умрем. На свете счастья нет, но есть покой и воля.	'Tis time, my dear, 'tis time. The heart demands repose. Day after day flits by, and with each hour there goes A little bit of life; but meanwhile you and I Together plan to dwell ... yet lo! 'tis then we die. There is no bliss on earth: there's peace and freedom, though.

<sup>167</sup> Долинин А. Набоков, Достоевский и Достоевщина. С. 210.

<p>Давно завидная мечтается мне доля —  Давно, усталый раб, замыслил я побег  В обитель дальнюю трудов и чистых  нег.</p>	<p>An enviable lot I long have  yearned to know:  Long have I, weary slave, been  contemplating flight  To a remote abode of work and  pure delight.</p>
---	--

Аллюзия на это стихотворение появляется в тексте еще в конце седьмой главы: «Long have I, weary slave, been planning my escape to the far land of art and the translucent grape»<sup>168</sup>. Но эта аллюзия звучит только в тексте перевода, в оригинале она отсутствует: «Я тоже давно мечтаю о небольшом путешествии»<sup>169</sup>. Англоязычный вариант эксплицирует, во-первых, пушкинский контекст, во-вторых, характер низменных побуждений Германа благодаря контрасту возвышенного образа «far land of art» и обывательского образа «the translucent grape».

Н. Фатеева указывает на творческую переработку Набоковым темы «отчаянного побега» Пушкина, связанную с эмиграцией автора и невозможностью вернуться на Родину (более ярким образом эта тема выражена в романе Набокова «Подвиг» (1932). Так Герман, убив Феликса, сбегает с новым паспортом, новой личностью. Сам Герман признается: «я хочу уехать в тихое место...». Или же в разговорах с женой об осени и России он сообщает ей так невзначай: «... замыслил я побег. Замыслил. Я. Побег». Эта и предыдущая фраза: «... а есть покой и воля, давно завидная мечтается мне доля. Давно, усталый раб...»<sup>170</sup> – являются цитатой из стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора!» – яркий пример интертекстуальности.

<sup>168</sup> Nabokov, V. Despair. P. 180.

<sup>169</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 176.

<sup>170</sup> Там же. С. 288.

Еще одна аллюзия на творчество Пушкина – стихотворение «Если жизнь тебя обманет...» (1825). Герман цитирует: «Что пройдет, то будет мило...»<sup>171</sup>, а в переводе Набоков передает эти строки так: «Things that pass are treasured later, as the poet sang»<sup>172</sup>. Подсказка из оригинала вновь иронично намекает читателю на неудачный исход замысла Германа. В момент, когда в повести Германа появляются эти строки, он уверен в своем плане, доволен своим успехом, а внимательный читатель уже понимает, что Герман обречен. Таким образом, эта аллюзия – очередной пример несовпадения смысла и словесной оболочки, ошибочной референции Германа, обнажающей ограниченность его ума. Здесь Набоков вновь играет со временем в постмодернистском ключе: нынешний Hermann проявляет близорукость относительно своего будущего, вневременной автор знает его будущее, а цитируемый автором Пушкин, поэт давно ушедшей эпохи, судит о жизни в форме максимы, афоризма. В переводе Набоков не уточняет имя автора стихотворения, тем самым затрудняя понимание смысла данной аллюзии.

В последней главе романа Герман, узнав из газет, что его преступление раскрыто, решает перечитать свою повесть вновь, и обнаруживает, что еще не выбрал заглавие для своего произведения:

<p>«Меня поразило, что сверху не выставлено никакого заглавия, — мне казалось, что я какое-то заглавие в свое время придумал, что-то, начинавшееся на «Записки...», — но чьи записки — не помнил, — и вообще «Записки» ужасно банально и скучно. Как же назвать? «Двойник»?</p>	<p>What amazed me was the absence of title on the first leaf: for assuredly I had at one time invented a title, something beginning with “Memoirs of a—” of a what? I could not remember; and, anyway, “Memoirs” seemed dreadfully dull and commonplace. What should I call my book then? “The Double”? But</p>
---	---

<sup>171</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 250.

<sup>172</sup> Nabokov, V. Despair. P. 258.



<p>Но это уже имеется. «Зеркало»? «Портрет автора в зеркале»? Жеманно, приторно... «Сходство»? «Непризнанное сходство»? «Оправдание сходства»? — Суховато, с уклоном в философию... Может быть: «Ответ критикам»? или «Поэт и чернь»? Это не так плохо — надо подумать»<sup>173</sup>.</p>	<p>Russian literature possessed one already. “Crime and Pun”? Not bad—a little crude, though. “The Mirror”? “Portrait of the Artist in a Mirror”? Too jejune, too à la mode ... what about “The Likeness”? “The Unrecognized Likeness”? “Justification of a Likeness”? No—dryish, with a touch of the philosophical. Something on the lines of “Only the Blind Do Not Kill”? Too long. Maybe: “An Answer to Critics”? or “The Poet and the Rabble”? Must think it over ... but first let us read the book, said I aloud, the title will come afterwards<sup>174</sup>.</p>
--	--

Хотя некоторые названия обусловлены сюжетом, мы обнаруживаем множество аллюзий. «Записки ...» ведут нас к целой литературной традиции: к «Запискам охотника» И. С. Тургенева, «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя, «Запискам из мертвого дома» и «Запискам из подполья» Ф. М. Достоевского и др. «Двойник», как верно подметил Герман, уже существует — речь идет о повести Достоевского «Двойник». Следующий вариант названия — аллюзия на роман Дж. Джойса «A Portrait of the Artist as a Young Man». «Поэт и чернь» отсылает к стихотворению «Поэт и толпа», ошибка вполне в духе Германа, явно противопоставляющего себя и своё творение обывателям. Допуская эту ошибку или же намеренно искажая название стихотворения Пушкина, Герман ведет себя не как поэт, а как обыватель,

<sup>173</sup> *Набоков В. В.* Отчаяние. С. 318.

<sup>174</sup> *Nabokov, V.* Despair. P. 322.

один из тех, кому он всеми возможными способами пытается противопоставить себя.

Таким образом, Герман как будто стирает грань между возвышенным и низким, между речью обывателя и поэта. С одной стороны, это обусловлено сюжетом – Герман пишет повесть, считает себя гениальным писателем и автором удивительного преступления. С другой стороны, он встраивает цитаты из Пушкина (а Пушкин выступает для него непрекаемым авторитетом в отличие от других авторов, к которым он обращается в ходе повествования), однако их значение и контекст меняется, снижается их тон.

Играя с аллюзиями, в русскоязычной версии «Отчаяния» Набоков обращается к пушкинскому «Выстрелу», а в английском переводе – к «Отелло» Шекспира. Меняя аллюзию, Набоков преследует ту же цель, что в оригинале – показать, как сильно Герман любит ложь, что, в свою очередь, выдает в нем фальшивого художника, таким образом, замещение аллюзии на русскую литературу аллюзией на литературу английскую не меняет смысл:

<p>«В школе мне ставили за русское сочинение неизменный кол, оттого что я по-своему пересказывал действия наших классических героев: так, в моей передаче «Выстрела» Сильвио наповал без лишних слов убивал любителя черешен и с ним – фабулу, которую я, впрочем, знал отлично»<sup>175</sup>.</p>	<p>«At school I used, invariably, to get the lowest mark for Russian composition, because I had a way of my own with Russian and foreign classics; thus, for example, when rendering “in my own words” the plot of Othello (which was, mind you, perfectly familiar to me) I made the Moor skeptical and Desdemona unfaithful»<sup>176</sup>.</p>
---	---

<sup>175</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 65.

<sup>176</sup> Nabokov, V. Despair. P. 67.

Помимо отсылки к «Отелло», Проффер находит отсылки к «Королю Лиру», «Гамлету» и «Юлию Цезарю» Шекспира, замечая, что в английском тексте они гораздо более очевидны, нежели в русском: «The “rub” is from Hamlet; “never, never, never, never, never” is from King Lear, and the “forevers” from Julius Caesar»<sup>177</sup>. В оригинале же их действительно практически невозможно идентифицировать.

<p>«Вот в чем затор, вот в чем ужас, и ведь игра-то будет долгая, бесконечная, никогда, никогда, никогда душа на том свете не будет уверена, что ласковые, родные души, окружившие ее, не ряженные демоны, — и вечно, вечно, вечно душа будет пребывать в сомнении, ждать страшной, издевательской перемены в любимом лице, наклонившемся к ней»<sup>178</sup>.</p>	<p>«There is the rub, there is the horror; the more so as the acting will go on and on, endlessly; never, never, never, never, never will your soul in that other world be quite sure that the sweet gentle spirits crowding about it are not fiends in disguise, and forever, and forever, and forever shall your soul remain in doubt, expecting every moment some awful change, some diabolical sneer to disfigure the dear face bending over you»<sup>179</sup>.</p>
---	--

Набоков обращается к «Медному всаднику» Пушкина для введения параллели между Россией его памяти и Германией. Прибыв в гостиницу маленького городка, где у него была назначена встреча с Феликсом, Герман подходит к окну и погружается в воспоминание, все кажется ему знакомым: глухой двор преобразается и превращается в двор из памяти героя. Появляется и упомянутая Долининым анаграмма имени Достоевского “а

<sup>177</sup> Proffer, Carl R. From “Otchaianie” to “Despair”. P. 265.

<sup>178</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 179.

<sup>179</sup> Nabokov, V. Despair. P. 187.

vortex of dust in the sky”». Здесь используется прустинский прием – запускается механизм памяти, обращающий время вспять и погружающий героя в мир воспоминания. Но и здесь срабатывает «слепота» Германа, он не может понять, что именно послужило отправной точкой: «<...> и я не мог понять, где ядро, вокруг которого все это образовалось, что именно послужило толчком, зачатием, – и вдруг я посмотрел на графин с мертвой водой, и он сказал «тепло», – как в игре, когда прячут предмет, – и я бы, вероятно, нашел в конце концов тот пустяк, который, бессознательно замеченный мной, мгновенно пустил в ход машину памяти, а может быть, и не нашел бы, а просто все в этом номере провинциальной немецкой гостиницы – и даже вид в окне – было как-то смутно и уродливо схоже с чем-то уже виденным в России давным-давно, – тут, однако, я спохватился, что пора идти на свидание, и, натягивая перчатки, поспешно вышел»<sup>180</sup>. Тщеславие Германа и намеренная литературность его повествования лишь обнажают его сущность. Для Германа увлечение литературой неразрывно связано с ложью. Он считает себя настоящим знатоком, однако постоянно ошибается в цитировании, неверно определяет автора и обладает довольно ограниченным литературным кругозором.

Затем он идет по улице и замечает знакомое имя на вывеске, напомнившей ему торговца из волжского поселка. Кульминацией воспоминаний становится аллюзия на пушкинского «Медного всадника»: «Наконец в глубине бульвара встал на дыбы бронзовый конь, опираясь на хвост, как дятел, и если бы герцог на нем энергичнее протягивал руку, то при тусклом вечернем свете памятник мог бы сойти за петербургского всадника»<sup>181</sup>. Герман ищет Феликса, но никак не может увидеть его: «Я дважды, трижды обошел памятник, отметив придавленную копытом змею, латинскую надпись, ботфурту с черной звездой шпоры. Змеи, впрочем,

<sup>180</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 164.

<sup>181</sup> Там же. С. 166.

никакой не было, это мне почудилось»<sup>182</sup>. Петербуржец Набоков в точности помнит детали памятника Петру I, поэтому не считает нужным и для своих русскоязычных читателей пояснять, откуда у памятника появляется змея и какая обувь на ногах у бронзового Петра. В переводе эти детали появляются:

<p>«Наконец в глубине бульвара встал на дыбы бронзовый конь, опираясь на хвост, как дятел, и, если б герцог на нем энергичнее протягивал руку, то при тусклом вечернем свете памятник мог бы сойти за <b>петербургского всадника</b>. На одной из скамеек сидел старик и поедал из бумажного мешочка виноград; на другой расположились две пожилые дамы; старуха огромной величины полулежала в колясочке для калек и слушала их разговор, глядя на них круглым глазом. Я дважды, трижды обошел памятник, отметив придавленную копытом змею, латинскую надпись, ботфорту с черной звездой шпоры. Змеи, впрочем, никакой не было, это мне почудилось»<sup>183</sup>.</p>	<p>«At last, reaching the end of the street, I saw the bronze horse rearing and using its tail for a prop, like a woodpecker, and if the duke riding it had stretched out his arm with more energy, the whole monument in the murky evening light might have passed for <b>that of Peter the Great in the town he founded</b>. On one of the benches an old man was eating grapes out of a paper bag; on another bench sat two elderly dames; an invalid old woman of enormous size reclined in a Bath chair and listened to their talk, her round eyes agog. Twice and thrice did I go round the statue, observing as I went the snake writhing under that hind hoof, that legend in Latin, that jackboot with the black star of a spur. Sorry, there was really no snake; it was just my fancy <b>borrowing from Tsar Peter—whose statue, anyway, wears buskins</b>»<sup>184</sup>.</p>
---	---

<sup>182</sup> Там же. С. 166.

<sup>183</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 232.

<sup>184</sup> Nabokov, V. Despair. P.236.

Из вышеприведенного описания очевидно, что памятник в маленьком немецком городке едва ли похож на петербургский. Дополнительный смысл заключается в сравнении набоковского Германа и пушкинского Евгения, их связывает тема безумия.

В этом же эпизоде автор вновь играет с двумя планами нарратива. С одной стороны, мы проникаем в мысли Германа, вспоминая Россию с нарочитым пренебрежением, и вновь встречаемся с «чужим словом», по Бахтину. Набоков некоторым образом дрессирует своего читателя – насмешка Германа над памятником актуализирует тему слепоты главного героя. Таким образом, можно сделать вывод о том, что, акцентируя двуплановость, Набоков запускает еще один литературный механизм – включает «петербургский текст» в текст своего романа, наводя очередной мост с предшествующей литературной традицией, разработанной Пушкиным, Гоголем, Достоевским и другими русскими писателями. В английском же переводе вновь не удастся передать смысл, поскольку Набоков не передает двуплановость, для англоязычного читателя этот фрагмент носит скорее описательный характер.

В романе «Отчаяние» присутствуют элементы «петербургского текста», и «Медный всадник» - одна из отсылок к нему, однако он разработан скорее в качестве вспомогательного приема. Тем не менее, он встречается еще раз. Герман рассказывает о брате своей супруги художнике Ардалионе: «Питался он в русском кабачке, который когда-то «раздраконил»: был он москвич и любил слова этикие густые, с искрой, с пошлейшей московской прищуринкой»<sup>185</sup>. В. Топоров в монографии «Петербургский текст русской

---

<sup>185</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 59.

литературы» видит в этой фразе типичный укол петербуржца Набокова в сторону «московского»<sup>186</sup>.

Подводя итог разделу о пушкинских аллюзиях, можно сделать вывод о том, что Пушкин в романе работает совсем иначе, нежели Достоевский и Тургенев. Пушкин для Германа – беспрекословный авторитет, и не только для Германа, а для самого Набокова. Пушкинские аллюзии включают второй план – план Набокова. Они нужны не для хвастовства и самолюбования Германа; с их помощью еле слышным шепотом сообщает о себе сам автор романа. Аллюзии на Тургенева и Достоевского выполняют иную функцию – включают пародию. Пародия, шире, литературный тип межкультурного пространства, эксплицируется в переводе благодаря иронии, использованию клише и «переработанных образов».

Для полноты картины стоит упомянуть и других писателей, аллюзии на которых присутствуют в «Отчаянии». Среди значимых интертекстуальных референций к русской литературе следует отметить роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (1880): обнаруживается схожесть в характерах героев. И Герман, и Иудушка – лгуны и пустословы по своей натуре, совершающие непонятные окружающим поступки. Об этом писал Бицилли: «Та лже-жизнь в пустом, призрачном мире, какую живет Иудушка и Герман, имеет, подобно подлинной жизни, свои, особые законы, какую-то свою дурацкую, дикую, нам непонятную логику»<sup>187</sup>.

Еще один пример интертекстуальности – это роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» (1902), где главный герой теряет ощущение реальности. По данному поводу Адамович писал: «Мне кажется, что Сирий продолжает именно “безумную”, холостую, холодную гоголевскую линию, до него

<sup>186</sup> *Топоров В.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2003. С. 77.

<sup>187</sup> *Бицилли П.* Возрождение Аллегии // Классик без ретуши. М., 2000. С. 213.

подхваченную Федором Сологубом. От “Отчаяния” до “Мелкого беса” расстояние вовсе не велико...»<sup>188</sup>.

В предисловии к переводу романа на английский язык Набоков предупреждает и одновременно провоцирует читателя искать в «Despair» отсылки к разным литературным школам, в особенности, он выделяет немецких экспрессионистов (намерено искажая название этого течения и тем самым еще больше сознательно отдаляясь от них, очевидно, он имеет в виду немецких экспрессионистов «the influence of German Impressionists»<sup>189</sup>) и экзистенциализм: «On the other hand, I do know French and shall be interested to see if anyone calls my Hermann “the father of existentialism»<sup>190</sup>. Это еще один постмодернистский ход Набокова – **рефлексия над литературой**. Тем более интересно, почему он задается вопросом, не называют ли его героя «отцом экзистенциализма», принимая во внимание то, что более чем за тридцать лет существования романа «Отчаяние» таких рецензий не было зафиксировано. Возможно, он сам увидел экзистенциальное начало в своем Германе, ведь экзистенциалисты полагали, что смысл жизни открывается только в мгновение перед смертью, а Герман узнал истину (конечно, не смысл жизни, но все же истину) как раз перед самым финалом.

В предисловии же мы видим сноску, в которой говорится о том, что «рецензент-коммунист» Жан-Поль Сартр в 1939 г. написал рецензию на перевод романа на французский язык о том, что автор и герой «Отчаяния», оба – жертвы войны и эмиграции<sup>191</sup>. Сартр и Набоков явно не любили друг друга и не признавали творчество друг друга. Удивительно – оба видят Достоевского предтечей творчества другого. Набоков в рецензии на «Тошноту»<sup>192</sup> пишет: «Роман относится к тому разряду сочинений,

<sup>188</sup> *Адамович Г.* Рец.: «Современные записки», книга. // Указ. соч. С. 119.

<sup>189</sup> *Nabokov, V.* Foreword. P. 197.

<sup>190</sup> *Nabokov, V.* Foreword. P. 197.

<sup>191</sup> *Sartre, Jean-Paul.* Vladimir Nabokov: La Méprise / Europe, June 15, 1939, pp. 240-49.

<sup>192</sup> *Nabokov, V.* Sartre's First Try // Nabokov V. Strong Opinions. P. 228–230.



выглядающих драматичными, но, в сущности, очень небрежных, которые были введены в моду множеством второразрядных писателей — Барбюсом, Селином и им подобными. **Где-то во мраке за ними вырисовывается Достоевский худших его вещей**, еще дальше — старик Эжен Сю, которому мелодраматический русский обязан столь многим»<sup>193</sup>.

Сартр видит в романе Набокова стремление к анализу и саморазрушению. О сходстве героев Набокова и Достоевского с точки зрения Сартра мы писали ранее в этой главе. Сартр обвиняет Набокова в том, что он не верит в собственных героев, пользуется приемами Достоевского и в то же время их осмеивает, превращает их в набор штампов. В последнем утверждении с Сартром трудно не согласиться, тем не менее, сложно упрекать Набокова в том, как использует художественный инструментарий Достоевского. Во-первых, Набоков сам поставил перед собой такую задачу, во-вторых, не он превратил приемы Достоевского в клише. К моменту написания «Отчаяния», «достоевщина» уже стала именем нарицательным.

Еще один упрек Сартра – в отсутствии социальной проблематики в романе. Сартр считает Набокова и Германа оторванными от общества, не принадлежащими к нему вовсе, потому и не интересующимися проблемами общества. И в этом с Сартром сложно не согласиться. Невозможно принять это как мотив к совершению преступления, в чем Сартр уверен.

Безусловно, Сартр прав в том, что в романе «Отчаяние» Набоков не интересуется обществом, – Набоков сам открыто заявлял, что его не волнуют идеология и политика, он далек от этой проблематики. Например, в предисловии к третьему американскому изданию романа «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных»): «Я никогда не испытывал интереса к так называемой литературе социального звучания («великие книги» на журналистском и торговом жаргоне). Я не отношусь к авторам «искренним», «дерзким», «сатирическим». Я не дидактик и не аллегорист. Политика и

---

<sup>193</sup> Ibid. P. 229.

экономика, атомные бомбы, примитивные и абстрактные формы искусства, Восток целиком, признаки «оттепели» в Советской России, Будущее Человечества и так далее оставляют меня в высшей степени безразличным»<sup>194</sup>. Немного иным образом обстоит дело в позднем переводе романа «Отчаяние», но Сартр не знал об этом, так как писал рецензию на французский перевод Марсея Стора, сделанный с первого английского перевода романа<sup>195</sup>.

Пожалуй, это одно из немногих правдивых заявлений Набокова, хотя и в нем о не до конца честен. Стоит отметить, что идеологические включения все же присутствуют в работах автора, что мы наглядно демонстрируем, выделяя идеологический тип межкультурного пространства (достаточно вспомнить рассказ «Истребление тиранов», в котором тиран уничтожается с помощью искусства). Особенно ярко это проявляется в стихотворениях. В данной работе мы не рассматриваем поэзию Набокова, но о ней нельзя не упомянуть, поскольку корпус текстов писателя разнообразен и неоднороден, включает в себя прозу, поэзию, критику, лекции, интервью – работы, находящиеся в тесной взаимосвязи. Создается впечатление, что в поэзии Набоков готов на время оставить свой снобизм и фокусничество, дать волю чувствам. Достаточно вспомнить пронзительное стихотворение 1939 г. «К России» (Приложение 1), в котором лирический герой обращается к родине с просьбой оставить его, он просит не являться к нему в снах и воспоминаниях, потому что он болезненно переживает утрату и невозможность возвращения домой. Это стихотворение Набоков написал в начале Второй мировой войны, после того как узнал о подписании пакта Молотова – Риббентропа. Для

---

<sup>194</sup> Набоков В.В. Предисловие к 3-му американскому изданию романа // Набоков В. Под знаком незаконнорожденных / СПб: «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2012.

<sup>195</sup> Об этом в примечаниях к русскому переводу рецензии пишет Всеволод Новиков в антологии «ВВ Набоков: Pro et contra». Перевод был опубликован в 1939 году под названием «La Méprise» (фр. ошибка), что уже само по себе довольно сильно искажает смысл заголовка и сразу дает читателю ответ на загадку сюжета.

творчества Набокова оно не характерно, в нем чувствуется надрыв, экспрессия, чего автор себе обычно не позволял. В Заметках для авторского вечера «Стихи и комментарии» 7 мая 1949 г. Набоков прокомментировал его так: «[Стихотворение] оказалось последним из моих многочисленных обращений к отечеству. Оно было вызвано известным пакостным пактом между двумя тоталитарными чудовищами...».

#### 1.4. Идеологический тип межкультурного пространства в романе «Отчаяние» и авторском переводе «Despair» (1965)

Межкультурное пространство идеологического типа своеобразно эксплицируется в переводе на английский язык.

Читатель знает немного о повествователе с идеологической и социальной точек зрения. Набоков разбрасывает по всему тексту детали, характеризующие его. Мы можем установить, что протагонист – эмигрант, его отец был немцем, говорящем на русском языке (как поясняется в англоязычной версии), его мать была русской. В 1920-м году Герман эмигрировал в Берлин, незадолго до этого он женился в Москве на Лиде, которая, судя по описанию, происходила из дворянского рода. Кроме того, мы узнаем, что Ардалион воевал на стороне «белых». Речь идет об Одесской эвакуации 1919 г. В этом эпизоде Набоков вновь вводит противопоставление Германа и Ардалиона; мы знаем, что Герман не принимал активного участия, мы точно не знаем, на чьей стороне он был, скорее всего, он просто отсиживался. Пояснение добавлено специально для англоязычных читателей, которые, возможно не поняли бы этого из контекста. Кроме того, это пояснение увеличивает контраст между героями.

«Французам: «Мне, знаешь, рассказывал Ардалион, что они держались по-хамски во время эвакуации» <sup>196</sup> .	«Speaking of the French: “Do you know, Ardalion [a cousin of hers who had fought with the White Army] says they behaved like downright cads in Odessa during the evacuation» <sup>197</sup> .
--	---

С Лидой я познакомился в Москве (куда пробрался чудом сквозь	I first met Lydia in Moscow (whither I had got by miracle, after wriggling
--	--

<sup>196</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 33.

<sup>197</sup> Nabokov, V. Despair. P. 39.

<p>мерзкую гражданскую суету), на квартире случайного приятеля-латыша, у которого жил, — это был молчаливый белолицый человек, со стоявшими дыбом короткими жесткими волосами на кубическом черепе и рыбьим взглядом холодных глаз, — по специальности латинист, а впоследствии довольно видный советский чиновник. Там обитало несколько людей — все случайных, друг с другом едва знакомых, — и между прочим родной брат Ардалиона, а Лидин двоюродный брат, Иннокентий, уже после нашего отъезда за что-то расстрелянный»<sup>198</sup>.</p>	<p>through the accursed hubbub of civil strife), at the flat, belonging to a chance acquaintance of mine, where I lived. He was a Lett, a silent, white-faced man with a cuboidal skull, a crew cut, and fish-cold eyes. By profession a teacher of Latin, he somehow managed, later, to become a prominent Soviet official. Into those lodgings Fate had packed several people who hardly knew one another, and there was among them that other cousin of Lydia's, Ardalion's brother Innocent, who, for some reason or another, got executed by the shooting squad soon after our departure»<sup>199</sup>.</p>
---	---

В англоязычной версии усиливается акцент на моменте неслучайности, которая таковой не представляется на первый взгляд в оригинале. Судя по рассказу Германа, в квартире латыша случайно собрались люди, латыш случайно стал видным советским чиновником, а Иннокентий случайно был расстрелян. В переводе эксплицируется как разнеслучайность произошедшего, а добавление судьбы (Fate) выглядит очень злой и горькой шуткой – латыш сдал Иннокентия (в переводе с латыни «невинного», английское «Innocent» гораздо очевиднее) большевикам, потому и стал видным чиновником. Кроме того, в этом эпизоде есть каламбур – латыш – преподаватель латыни точно знал значение имени Иннокентий. В этом эпизоде можно увидеть ссылку на историческую реалию – латышских

<sup>198</sup> Набоков В. В. Отчаяние. С. 35.

<sup>199</sup> Nabokov, V. Despair. P. 40.

стрелков, в годы Первой мировой войны оборонявших Российскую империю, а в годы Гражданской войны поддержавших большевиков и затем получивших руководящие посты в Красной армии и советских органах власти.

По-видимому, этот же латыш появляется уже в первой главе: «Один умный латыш, которого я знал в девятнадцатом году в Москве, сказал мне однажды, что безпричинная задумчивость, иногда обволакивающая меня, признак того, что я кончу в сумасшедшем доме».

**Отношение к коммунизму.** Лживая натура Германа обыгрывается и с помощью этой темы. Эмигрант Герман, с одной стороны, ностальгирует по прошлой жизни, с другой стороны, одобрительно высказывается о большевиках, что вызывает разногласия с супругой. Во второй главе Герман говорит:

<p>Когда я бывало говорил, что коммунизм в конечном счете — великая, нужная вещь, что новая, молодая Россия создает замечательные ценности, пускай непонятные европейцу, пускай неприемлемые для обездоленного и обозленного эмигранта, что такого энтузиазма, аскетизма, бескорыстия, веры в свое грядущее единообразие еще никогда не знала история, — моя жена невозмутимо отвечала: «Если ты так говоришь, чтобы дразнить меня, то это не мило». Но я действительно так думаю, т. е.</p>	<p>When I used to say that Communism in the long run was a great and necessary thing; that young, new Russia was producing wonderful values, although unintelligible to Western minds and unacceptable to destitute and embittered exiles; that history had never yet known such enthusiasm, asceticism, and unselfishness, such faith in the impending sameness of us all—when I used to talk like this, my wife would answer serenely: “I think you are saying it to tease me, and I think it’s not kind.” But really I was quite serious for I have always believed that the mottled tangle</p>
--	--

<p>действительно думаю, что надобно что-то такое коренным образом изменить в нашей пестрой, неуловимой, запутанной жизни, что коммунизм действительно создаст прекрасный квадратный мир одинаковых здоровяков, широкоплечих микроцефалов, и что в неприязни к нему есть нечто детское и предвзятое, вроде ужимки, к которой прибегает моя жена, напрягает ноздри и поднимает бровь (то есть дает детский и предвзятый образ роковой женщины) всякий раз, как смотрится — даже мельком — в зеркало»<sup>200</sup>.</p>	<p>of our elusive lives demands such essential change; that Communism shall indeed create a beautifully square world of identical brawny fellows, broad-shouldered and microcephalous; and that a hostile attitude toward it is both childish and preconceived, reminding me of the face my wife makes—nostrils strained and one eyebrow lifted (the childish and preconceived idea of a vamp) every time she catches sight of herself in the mirror»<sup>201</sup>.</p>
---	--

В переводе охват коммунизма расширяется до масштаба мира, «вера в свое грядущее единообразии» превращается в «faith in the impending sameness of us all». Герман как будто повторяет заученные когда-то лозунги. Таким образом вновь обыгрываются темы слепоты и двойничества, Герман не знает уникальности деталей, одобряет грядущий мир невероятно похожих друг на друга людей.

Кроме того, Герман вновь выступает в качестве антагониста Набокова: прочитывается и стойкая неприязнь Набокова к идеям утопического социализма начала XX века и его уравнилельной политике. Фигуру автора, его едва заметное вмешательство можно распознать благодаря эксплицитным и имплицитным аллюзиям на литературные произведения, написанные в

<sup>200</sup> *Nabokov V. Despair*. P. 48.

<sup>201</sup> *Набоков В. В. Отчаяние*. С. 39.

жанре утопии (или антиутопии). В фразе «прекрасный квадратный мир одинаковых здоровяков» можно увидеть сразу две аллюзии. Во-первых, это отсылка к «квадратной гармонии» из повести «Мы» Е.И. Замятина. Во-вторых, в этой фразе можно увидеть отсылку к названию романа «Brave New World» Хаксли. Таким образом Набоков опосредованно выражает свои взгляды на идеи уравнилельного социализма, коммунизма, а также цинизм, присущий таким режимам, отвергающим индивидуальную уникальность отдельного человека.

В девятой главе появляется еще одна причина, объясняющая столь лестные слова Германа о Советском Союзе и его уравнилельной политике. Он надеется, что его книга будет издана в СССР: «О, как я лелею надежду, что, несмотря на твою эмигрантскую подпись (прозрачная подложность которой ни для кого не останется загадкой), книга моя найдет сбыт в СССР!»<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> Nabokov V. Despair. P. 90.



## 1.5. Выводы

Проведенный в главе анализ позволил подтвердить предположение о том, что оригинал «Отчаяния» и перевод романа на английский язык принадлежат к разным литературным парадигмам, оригинал тяготеет к модернизму, в то время как перевод – скорее, к постмодернизму. Заметим, что этот тезис впервые озвучивается в рамках данного диссертационного исследования. Таким образом, в этой смене эстетических ориентиров и состоит литературный тип межкультурного пространства. Время от времени он проявляется в сопряжении со стилевым.

В первую очередь мы проанализировали модернистские и постмодернистские эстетические образы и приемы, нашедшие отражение в романе и переводе:

1. **Образ «common one».** Этот образ задается в оригинале, однако больший акцент получает в переводе. В первую очередь, это связано с ономастикой. Имя главного героя в оригинале – Герман, а в переводе – Hermann. В оригинале гораздо сильнее работает аллюзия на Германна из пушкинской «Пиковой дамы». Благодаря добавлению второй «n» в переводе, во-первых, дополнительно эксплицируется аллюзия на «Пиковую даму», во-вторых, вводится образ обыкновенного, каждого человека («commonone»), характерный для литературы модернизма 1910 – 1920-х гг. В послевоенной литературе 1940-50-х гг. обнаружило свои отрицательные стороны: психологию обывателя, стороннего острым конфликтам, равнодушного и проч. В образе Hermann работает скорее второе).

2. **Двойничество.** Один из центральных образов для модернизма в то же время является центральным для романа «Отчаяние». «Двойник – это обычно знак «другого»<sup>203</sup> (как вариант – насилие над другим). В переводе двойников

---

<sup>203</sup> Рейнгольд Н.И. Эстетические связи модернизма и постмодернизма // Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе. С. 377.

становится еще больше, в том числе благодаря усилению образа зеркала, отражающего «не реальность», а воображение героя.

3. **Время.** Повествование выстраивается нелинейно. Герман ретроспективно повествует о своем замысле, кроме того, одновременно рефлексивирует над своей книгой, таким образом, «Отчаяние» превращается в метароман. Автор играет с двумя планами повествования. В переводе появляется больше ссылок на будущие события (подсказок автора), таким образом, игровой аспект поэтики романа становится более значимым в сравнении с оригиналом. Интересно, что эти ссылки-подсказки недоступны читателю при первом прочтении романа, таким образом, роман будто бы обладает циклической композицией.

4. **Рецептивный аспект.** С последним утверждением непосредственно связан рецептивный аспект. Благодаря наличию двух планов автор закладывает в текст как минимум две возможных перспективы прочтения, а читатель, следуя одной из них, принимает участие в сотворчестве. Текст и читатель вступают в коммуникацию; читатель-переводчик Набоков в переводе эксплицировал имплицитную информацию (т.е. межкультурное пространство) в соответствии со своей стратегией. Англоязычный читатель воспринимает текст иначе, поскольку он заведомо получает иной текст. При повторном же прочтении, читатель может выбрать другую рецептивную стратегию, иным образом сочетая и интерпретируя элементы репертуара текста. «Despair» актуализирует сопряжение читателя и текста благодаря экспликации межкультурного пространства, дает ему больше возможностей прочитать роман в соответствии с планом автора. Кроме того, стирается определенность, появляется большая вариативность, что коррелирует с принципами игры деконструкции и иронии в постмодернистских произведениях.

5. **Словесная игра.** Игровое начало крайне актуально и для этого аспекта. Прием присутствует и в оригинале в переводе, однако в переводе словесной

игры становится больше. Читатель втягивается в процесс игры – поиск смысла, автор переосмысливает привычное значение слов и образов в ироничном ключе.

6. **Автор.** Образ автора не претерпевает изменений в переводе романа на английский язык. Двуплановость романа поддерживает образ всеведущего автора и истинного творца благодаря, во-первых, контрасту с образом Германа, и, во-вторых, наличию вмешательств автора в «повесть Германа». В переводе он не только не теряют свою силу, он становится еще более могучим. Для постмодернизма такой автор совершенно не характерен.

7. **Кинематографичность.** Использование кинематографических приемов, ставшее столь распространенным у писателей-модернистов, нашло отражение и в «Отчаянии». Использование таких приемов (крупный план, отдаление, монтаж) принадлежит плану Германа. Используя эти приемы, Герман проявляет свою демиургическую (а на самом деле лжедемиургическую) натуру. В переводе кинематографичность эксплицируется благодаря приему «взгляда со стороны», что добавляет еще больше театральности и абсурда роману.

8. **Открытый финал.** Прием, характерный для обеих литературных парадигм, отыгрывается и в «Отчаянии», и в «Despair», хотя у оригинала и перевода финалы разные. Добавление, внесенное в финал в переводе, снимает какую бы то ни было серьезность повествования Германа и ставит под вопрос все, что ему предшествует. Так роман обретает большее количество интерпретаций, становится еще более театральным и абсурдным. Для семантики постмодернизма гораздо более характерна неопределенность.

9. Важный для литературы модернизма **прием «чужого слова»**, имеющий ключевое значение в оригинале, развивается в переводе и приобретают дополнительную функцию – постмодернистский прием составления текста как полотна из цитат. Набоков в постмодернистском ключе переосмысливает догматы и образы прошлого, пародирует их и ставит под сомнение

авторитеты. Единственный непрекаемый авторитет в тексте – А.С. Пушкин. В оригинале же литературные аллюзии выполняют скорее функции сохранения предшествующей литературной традиции и диалога с ней и характеристики персонажа с точки зрения двух планов повествования. В то же время литературные аллюзии демонстрируют восприятие того или иного писателя, в зависимости от времени (соответственно, 1930-е гг. для оригинала, 1960-е гг. для перевода).

**10. Переплетение с массовой культурой.** Аспект, характерный для литературы постмодернизма, крайне важен для англоязычной версии романа. Набоков облакает все в игровую форму, стирает границы между высокой, элитарной, с одной стороны, и низкой, массовой литературой, с другой. Массовая литература представлена детективной линией и насыщением текста клишированными, переработанными образами. Это, в том числе, вновь отсылает нас к рецептивному аспекту – текст может быть доступен не только интеллектуальной элите, способной интерпретировать все коды, заложенные автором, но и массовому читателю, которому может быть доступна только одна стратегия – стратегия Германа.

## Глава 2. Особенности межкультурного пространства в романах «Conclusive Evidence» (1951), «Другие берега» (1954) и «Speak, Memory» (1966)

### 2.1. Историко-культурный контекст создания трех романов

В данном разделе мы обращаемся к романам «Conclusive Evidence», «Другие берега» и «Speak, Memory». Некоторые исследователи называют их набоковским автобиографическим корпусом, время от времени добавляя к нему большее количество текстов<sup>204</sup>, однако, для нашего исследования принципиально важны эти три романа. Во-первых, это масштабные, целостные и самодостаточные произведения, во-вторых, эти произведения представляют комплекс связанных между собой текстов, написанных на разных языках: русском и английском. В то же время, они являются одним текстом, переведенным сначала с английского языка на русский язык, а затем обратно – на английский язык. Именно поэтому они для нас важны – они позволяют проследить эволюцию авторской мысли, работу над одним текстом на разных языках.

Хронологически первый роман – это «Conclusive Evidence». В письме к К. Д. Мак Кормику в сентябре 1946 года Набоков рассказывает о будущем романе: «This will be a new kind of autobiography, or rather a new hybrid between that and a novel...As my approach will be quite new I cannot affix to it one of those labels of which we spoke. By being too explicit at this point I should inevitably fall back on such expressions as “psychological novel”, or “mystery story where the mystery is a man’s past”, and this would not render the sense of novelty and discovery which distinguishes the book as I have it in my mind»<sup>205</sup>. Роман «Conclusive Evidence: A Memoir» был опубликован в 1951 году сначала в Америке, однако название «Conclusive Evidence: A Memoir» было

<sup>204</sup> Так, А.А. Бабиков предлагает рассматривать их в параллели с «Look at the Harlequins!», потому что этот роман также представляет собой автобиографию, с той разницей, что она полностью вымышленна.

<sup>205</sup> Nabokov, V. Selected letters (1940-1977). New-York, London, San Diego, 1989. P.69-70.

признано критикой неудачным, поэтому в Великобритании книга вышла под названием «Speak, Memory». А.А. Бабилов пишет, что первым вариантом названия романа было название неоконченного романа Набокова «Solus Rex»<sup>206</sup>. Набоков предлагал и другие варианты: «The House Was There», «The Person in Question», «Clues», «The Rainbow Edge», «Speak, Mnemosyne!», «The Prismatic Edge», «The Moulded Feather», «Nabokov's Opening», «Emblemata». Наиболее предпочтительное для Набокова название «Speak, Mnemosyne!» с подачи издательства было трансформировано в «Speak, Memory». Книга не пользовалась особенным успехом среди публики, но стала основополагающей для последующих проб Набокова.

Основная тема – память и воспоминания, конструирование и исследование собственного прошлого с помощью ретроспективного рассказа о своей жизни с 1903 года до переезда в Америку. С хронологической точки зрения, книга охватывает период до мая 1940 года, с пространственной точки зрения, в ней говорится о дореволюционной России, Англии, Германии, Франции и других странах, где за эти годы побывал Набоков. В каждую главу Набоков включает образ Другого персонажа для авторефлексии. Свой отсчет, своеобразное второе рождение автор ведет, начиная с момента самоидентификации, когда он внезапно ощутил сущность времени, благодаря осознанию трех цифр – своего возраста (четыре года) и возраста родителей (отцу тридцать три года, а матери – двадцать семь лет). Он начинает автобиографию с введения ключевых для его творчества и размышлений тем жизни и смерти, времени и безвременья (вечности).

Литературовед и набоковед А.В. Леденев анализирует жанровые и стилевые приоритеты в прозе старших эмигрантов и особенно выделяет мемуарно-автобиографическую прозу, ставшую крайне популярной среди них. Эмиграция обеспечила дистанцию, изоляцию от прошлого (не только временную, но и географическую) и тесный контакт с западной литературой

<sup>206</sup> Бабилов А.А. Находчивая Мнемозина / Прочтение Набокова. С. 578.

модернизма. Леденев выделяет общую тенденцию в мемуарно-автобиографической прозе – стремление выстроить в стройный ряд разрозненные эпизоды прошлого и подчинить их одной глобальной идее, что и делает Набоков в своих романах. Модель набоковской мемуарно-автобиографической прозы Набокова Леденев определяет как феноменологическую, отделяя её от национально-религиозной. Феноменологическая модель характеризуется выявлением индивидуального, неповторимого среди общего и конструированием новой реальности, «существующей по особым законам и обладающей только вербальным существованием»<sup>207</sup>.

Формально содержание трех романов практически ничем не отличается, они состоят из одних и тех же глав, за исключением «Других берегов», в нем на одну главу меньше. В предисловии к «Speak, Memory» Набоков подробно излагает содержание романов:

The essay that initiated the series corresponds to what is now Chapter Five. I wrote it in French, under the title “Mademoiselle O,” thirty years ago in Paris, where Jean Paulhan published it in the second issue of *Mesures*, 1936 <...> My associations with *The New Yorker* had begun (through Edmund Wilson) with a short poem in April 1942, followed by other fugitive pieces; but my prose composition appeared there only on January 3m 1948: this was “Portrait of My Uncle” (Chapter Three of the complete work), written in June 1947 at Columbine Lodge, Estes Park, Colo., where my wife, child, and I could not have stayed much longer had not Harold Ross hit it off so well with the ghost of my past. The same magazine also published Chapter Four (“My English Education,” March 27, 1948), Chapter Six (“Butterflies,” June 12, 1948), Chapter Seven (“Colette,” July 31, 1948) and Chapter Nine (“My Russian Education,” September 18, 1948), all written in Cambridge, Mass., at a time of great mental and physical stress, as well as Chapter Ten (“Curtain-Raiser,” January 1, 1949), Chapter Two (“Portrait of My Mother,” April 9, 1949), Chapter Twelve (“Tamara,” December 10, 1949), Chapter Eight (“Lantern Slides,” February 11, 1950; H. R.’s query: “Were the Nabokovs a one-

---

<sup>207</sup> Леденев А.В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. С. 67.

nutcracker family?”), Chapter One (“Perfect Past,” April 15, 1950), and Chapter Fifteen (“Gardens and Parks,” June 17, 1950), all written in Ithaca, N.Y.

Of the remaining three chapters, Chapters Eleven and Fourteen appeared in the *Partisan Review* (“First Poem,” September, 1949, and “Exile,” January-February, 1951), while Chapter Thirteen went to *Harper’s Magazine* (“Lodgings in Trinity Lane,” January, 1951)<sup>208</sup>.

В 1953 году Набоков получает заказ на перевод романа на русский язык от «The Chekhov Publishing House», американского издательства, публиковавшего эмигрантских авторов, чьи книги не могли быть напечатаны в СССР. В предисловии он объясняет читателю основной замысел книги и определяет жанр: «Предлагаемая читателю автобиография обнимает период почти в сорок лет-с первых годов века по май 1940 года, когда автор переселился из Европы в Соединенные Штаты. Ее цель – описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнозначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе. Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон»<sup>209</sup>.

Однако «Другие берега» – это не точный перевод «Conclusive Evidence»: «Основой и отчасти подлинником этой книги послужило ее американское издание, «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство» (англ.))»<sup>210</sup>. О выборе названия Набоков писал М. Карповичу: «Книгу я назвал “Другие Берега” (из пушкинского “Вновь я посетил”), решив игнорировать “Берега” г-жи Прегель и забыть “С Другого Берега” Герцена. “Мнемозина” мне очень нравится (я назвал книгу в английском издании “Спик, Немосине”), но все мне говорят, что, во-первых, был журнал “Мнемозина”, а во-вторых, что это слишком туманно. Назвать

<sup>208</sup> *Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited.* - New York, Vintage Books. A Division of Random House, Inc., 1989. P. 5.

<sup>209</sup> *Набоков В. В. Другие берега.* Ardis, 1978. С. 6.

<sup>210</sup> *Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited.* P. 5.



же “Голос Мнемозины” или как-нибудь в таком роде, мне кажется искусственным»<sup>211</sup>.

В предисловии Набоков сетует на то, что переход на английский язык дался ему непросто, поскольку он расстался с языком, на котором творил, ему пришлось отказаться от «индивидуального, кровного наречия», т.е. не просто от русского языка как инструмента, а от выработанного с годами идиостиля:

Книга «Conclusive Evidence» писалась долго (1946-1950), с особенно мучительным трудом, ибо память была настроена на один лад – музыкально недоговоренный русский, - а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный. В получившейся книге некоторые мелкие части механизма были сомнительной прочности, но мне казалось, что целое работает довольно исправно – покуда я не взялся за безумное дело перевода «Conclusive Evidence» на прежний, основной мой язык. Недостатки объявились такие, так отвратительно тарачилась иная фраза, так много было и пробелов и лишних пояснений, что точный перевод на русский язык был бы карикатурой Мнемозины. Удержав общий узор, я изменил и дополнил многое. Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо: «Позвольте представиться»<sup>212</sup>, - сказал попутчик мой без улыбки, - моя фамилия N.». Мы разговорились. Незаметно пролетела дорожная ночь. «Так-то, сударь», - закончил он со вздохом. За окном вагона уже дымился ненастный день, мелькали печальные перелески, белело небо над каким-то пригородом, там и сям еще горели, или уже зажглись, окна в отдельных домах... Вот звон путеводной ноты<sup>213</sup>.

Для последующего анализа особенно важна характеристика русского языка как «музыкально недоговоренного», а английского как «обстоятельного». Кроме того, важен момент сопротивления английского

---

<sup>211</sup> *Бабинов А.А.* Находчивая Мнемозина: Архивные материалы к мемуарам Набокова // Литературный факт. – 2017. – Т. 4.

<sup>212</sup> «Позвольте представиться» - М. Маликова в комментариях к роману полагает, что этот прием – одна из отсылок к традиции повествовательной прозы 19 века, «стилизация рамки сказа». Кроме того, тема путешествия как метафора жизненного пути также характерна для предшествующей литературной традиции.

<sup>213</sup> Другие берега. Ardis, 1978. С. 7.

языка, слова Набокова отсылают нас к теории В. Изера, к его положению о сопротивлении Другого. Как мы увидим далее, Набоков действительно рефлексивен над тем, как писать об условно «иностранном» на русском языке и наоборот, старается приблизить одну культуру к другой разными способами, иногда это ему действительно удается, иногда – нет.

В вышеприведенном отрывке Набоков заявляет о том, что «Другие берега» соотносятся с «Conclusive Evidence» не как перевод с оригиналом, а находятся в гораздо более сложной взаимосвязи. О формальной стороне вопроса автор говорит в предисловии к «Speak, Memory». Перевод на русский язык был выполнен летом 1953 года вместе с супругой Набокова Верой. Кроме того, в переводе пропущена одиннадцатая глава, поскольку автор считает, что достаточно разработал тему этой главы в романе «Дар». Кроме того, Набоков упоминает и об изменениях, внесенных в текст романа: «On the other hand, I revised many passages and tried to do something about the amnesic defects of the original – blank spots, blurry areas, domains of dimness»<sup>214</sup>.

Следующий рассматриваемый текст «Speak, Memory [An autobiography revisited]» был опубликован в 1966 году. Набоков снабдил «Speak, Memory» масштабным предисловием, где подробно рассказывает о новой книге и предыдущих. Сам Набоков именуется тексты переводами, хоть и обращает внимание на концептуальные и формальные различия. «Speak, Memory» – это синтез «Conclusive Evidence» и «Других берегов» (конечно, не с смысле триады Гегеля, хотя это было очень изящно, тем более, Набоков сам описывает периодизацию своего творчества с помощью неё в одной из глав романов: тезис охватывает «русский период» 1899-1919, антитезис – жизнь в Европе в эмиграции 1919-1940, а синтез – с 1940 по 1960, ориентируясь на периодизацию в хронологически последнем романе «Speak, Memory»; в этот

---

<sup>214</sup> Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 7.

же период формируется новый тезис<sup>215</sup>). Набоков перенёс в «Speak, Memory» добавления, сделанные в «Других берегах». Кроме того, в «Speak, Memory» Набоков переписал многие факты и объяснил это тем, что при написании первой версии у него не было возможности уточнять и проверять, насколько исторически верны его воспоминания, так, например, он расширил и изменил многие факты биографии отца: «While writing the first version in America I was handicapped by an almost complete lack of data in regard to family history, and, consequently, by the impossibility of checking my memory when I felt it might be at fault»<sup>216</sup>.

Следуя за авторской мыслью, «Speak, Memory» можно назвать «перепереводом<sup>217</sup>» (хотя и не в полной мере, поскольку оригинал был написан на английском, а промежуточным звеном был русский язык): «This re-Englising of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolic task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to the butterflies, had not been tried by any human before»<sup>218</sup>. И в этом названии он вновь обращается к Пушкину «Revisited» по смыслу равно первой строке стихотворения «И вновь я посетил...»<sup>219</sup>.

Набоков собирался продолжить работать в этом направлении и написать роман «Speak, America!» (еще одно возможное название «Speak on, Memory!»). Фокус должен был сместиться на период жизни писателя после его переезда в Америку (1940-1960-е гг.).

Таким образом, Набоков проводит крайне важное биографическое разграничение на «до» и «после» переезда в Америку. Безусловно,

---

<sup>215</sup> Ibid. P. 90.

<sup>216</sup> Ibid. P.8.

<sup>218</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P.8.

<sup>219</sup> Маликова М. Примечания // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 655.

американский опыт был не менее важен для Набокова, чем европейский, поскольку именно в Америке он обрел «второй дом» (хотя дома в строгом значении слова у него так и не появилось), сменил язык, на котором творил, что далось ему совсем непросто, и дело вовсе не в уровне владения английским (а владел он им безупречно), а писательском опыте, обрел популярность, реализовал себя в университетской среде в качестве преподавателя и зеркальным образом создал ровно столько же завершенных романов, что и на русском языке. К сожалению, роман “Speak, America!” не был опубликован, начав его, Набоков переключился на другой роман «Look at the Harlequins!» и многочисленные переводы. Некоторые исследователи даже склонны вносить художественную биографию Вадима Вадимовича Н. в автобиографический корпус (А.А. Бабинов и М.Э. Маликова). Однако этот роман выходит за рамки нашего исследования, поэтому мы не рассматриваем его.

Жанровая принадлежность текстов представляет сложный исследовательский вопрос, который, отметим, в должной степени изучен<sup>220</sup>. Другая ключевая проблема – соотношение текстов. Мы рассматриваем «Conclusive Evidence» в качестве оригинала, «Другие берега» – в качестве авторского перевода на русский язык, и, соответственно, «Speak, Memory» в качестве авторского перевода «Других берегов» на английский язык и одновременно новую версию «Conclusive Evidence», учитывая тот факт, что «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» – тексты отчасти разные.

В данной главе мы сосредоточимся на следующих, органично связанных между собой вопросах:

Каким образом формально и концептуально соотносятся указанные тексты с точки зрения межкультурного пространства? Каковы типы проявления межкультурного пространства? Трансформируется ли (если трансформируется, то, каким образом) идиостиль (идиостили) от романа к

<sup>220</sup> Ключевой текст – Маликова М. Э. В. Набоков: Авто-био-графия // СПб.: Академический проект, 2002.

роману, учитывая заявления автора в предисловиях? Как писатель говорит о своем европейском, доамериканском опыте на английском языке и на русском языке?

## 2.2. Сравнительный анализ романов в терминах концепта «межкультурное пространство»

### 2.2.1 Подход к анализу романа Вл. Набокова как инварианта текста и вариантов перевода

Начнем с описания формального соотношения трех текстов. Для наглядности оформим содержание романов в таблицу:

Рассказ	Год публикации	Номер	Номер	Номер
		главы в «Conclusive Evidence»	главы в «Других берегах»	главы в «Speak, Memory»
Perfect Past	1950	1	1	1
Portrait of My Mother	1949	2	2	2
Portrait of My Uncle	1948	3	3	3
My English Education	1948	4	4	4
Mademoiselle O	1936	5	5	5
Butterflies	1948	6	6	6
Colette	1948	7	7	7
Lantern Slides	1950	8	8	8
My Russian Education	1948	9	9	9
Curtain-Raiser	1949	10	10	10
First Poem	1949	11	--	11

Tamara	1949	12	11	12
Lodgings in Trinity Lane	1951	13	12	13
Exile	1951	14	13	14
Gardens and Park	1950	15	14	15

Как уже было установлено ранее, в «Других берегах» меньше на одну главу, чем в «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory», а именно, в «Других берегах» отсутствует одиннадцатая глава, так как Набоков посчитал, что разработал тему данной главы достаточно в романе «Дар». На момент написания «Conclusive Evidence» роман «Дар» еще не был переведен на английский язык, а на момент публикации «Speak, Memory» английский перевод уже был издан (английский перевод романа, выполненный Майклом Скаммелом в соавторстве с Набоковым, появился в 1963 г.).

Из таблицы видно, что Набоков писал автобиографические рассказы не в хронологической последовательности, а скорее, в случайной («Although I had been composing the chapters in the erratic sequence reflected by the dates of first publication given above, they had been neatly filling numbered gaps in my mind which followed the present order of chapters<sup>221</sup>»), что коррелирует с его методом написания художественной литературы – создание хаотичных фрагментов, за которым следует заполнение композиционных пробелов<sup>222</sup>, что возможно благодаря тому, что автор держит в голове структуру будущего романа, т.е. сначала продумывает и сочиняет его мысленно, а затем переносит на бумагу.

<sup>221</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. - New York, Vintage Books. A Division of Random House, Inc., 1989. P. 5.

<sup>222</sup> Именно по этой причине так сложно восстановить истинную последовательность черновиков незавершенного романа «The Original of Laura» несмотря на то, что часть из них пронумерована.

Первоначальный план композиции «Conclusive Evidence» был иным – в романе должно было быть шестнадцать глав. Последняя глава была написана, названа «Третье лицо» и включала в себя рецензию на предшествующие пятнадцать глав романа, в которой рассматривались все тематические линии<sup>223</sup>. Сокращенный вариант главы был опубликован в «New Yorker» в 1999 г., затем в переиздании «Speak, Memoir» под редакцией Б. Бойда. В том же году С. Ильин перевел эту главу на русский язык и опубликовал в «Иностранной литературе»<sup>224</sup>. Вымышленный рецензент указывает на уникальность «Conclusive Evidence» Набокова, выделяя это произведение среди полностью вымышленных автобиографий или тех, что построены на основе изложения дневниковых записей. Уникальность обусловлена поразительным сплетением множества разных тематических линий (шахматы, радуга, прогулки, загадки, изгнание), проскальзывающих во всех главах автобиографии и приходящих к общему знаменателю – финалу книги. Бабинов обозначает две основные функции вымышленного рецензента: придание роману статуса художественного произведения (fiction) и защита личной жизни автора<sup>225</sup>. Однако Набоков отказался от первоначального намерения включить эту главу в окончательный вариант романа, тем самым, не переводя свой автобиографический роман в статус fiction. В пятой главе Набоков с сожалением пишет о том, что, когда он наделяет своих персонажей личными воспоминаниями, они тускнеют и исчезают из его личной памяти. В этот момент «человек в нем восстает против беллетриста» («the man in mere volts against the fictionist»<sup>226</sup>). Таким образом, можно сделать вывод о том, что для Набокова крайне важно было сохранить характер автобиографии. Прием комментария внутри текста (или с

<sup>223</sup> Бабинов А.А. Находчивая Мнемозина / Прочтение Набокова. С. 603

<sup>224</sup> Там же. С. 592.

<sup>225</sup> Бабинов А.А. Находчивая Мнемозина / Прочтение Набокова. С. 593.

<sup>226</sup> Там же. С. 594.



помощью метатекстовых элементов) Набоков оставил для своих художественных текстов: «Лолиты» (о чем пишет Бабинов в связи с фикциональным предисловием Джона Рея) и, шире, многих других своих произведений, например, рассмотренного в первой главе работы романа «Отчаяние». Предисловие к «Отчаянию» написано Набоковым, подписано им же, в этом нет загадки для читателя. Однако ракурсы, заданные в предисловии, вводят читателя в мир Набокова и его игру. Об этом пишет и Маликова во введении к книге «Авто-био-графия» – Набоков буквально навязывает читателю стратегии для прочтения его произведений<sup>227</sup>.

В романах можно выделить три типа проявления межкультурного пространства: идеологический, литературный и стилевой. Стилевой тип очень часто эксплицируется вместе с литературным, поэтому часто можно отметить, что они появляются в переводе в комбинации.

В следующих разделах диссертации «Стилевой тип межкультурного пространства в романе», «Литературный тип межкультурного пространства в романе», «Идеологический тип межкультурного пространства в романе» приведен подробный анализ фрагментов из трех романов. В основном мы сравниваем параллельно фрагменты трех текстов, однако, существуют фрагменты, в которых текст из «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» совпадает. В таких случаях мы цитируем только два фрагмента – русский из «Других берегов» и английский, общий для «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory».

Учитывая различие в нумерации глав в разноязычных версиях, все главы до десятой включительно мы будем называть своим номером, так как различия начинаются только с одиннадцатой главы. Что касается дальнейших глав, мы будем уточнять, какой номер она занимает в соответствующей версии. Например, 13 (12) глава, будет означать главу 13 в «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» и главу 12 в «Других берегах».

---

<sup>227</sup> Маликова М.Э. Авто-био-графия // С. 5.

Установив формальные различия, мы двигаемся далее – выходим на концептуальный уровень и изучаем его с точки зрения межкультурного пространства.

### 2.2.2 Стилиевой тип межкультурного пространства в романе

Большая часть поэтических, метафизических образов, эпитетов и метафор эксплицируется только в русском варианте текста. Образность в «Speak, Memory» гораздо более точная и лаконичная, что, безусловно, соотносится с заявлением Набокова в предисловии к «Другим берегам» о «музыкально недоговоренном русском языке» и «обстоятельном английском»<sup>228</sup>. Так эксплицируется межкультурное пространство стилового типа – с помощью выбора разных стилиевых и образных приемов на разных языках. Чтобы подтвердить это положение, обратимся к началу романа, его можно взять за образец, которому Набоков в целом соответствует в работе с переводом всего текста:

	«Conclusive Evidence»	«Другие берега»	«Speak, Memory»
1	The cradle rocks above an abyss, and	Колыбель качается над бездной.	The cradle rocks above an abyss, and
2	common sense tells us that our existence is but a brief crack of light between two eternities of darkness.	<u>Заглушая шепот вдохновенных суеверий,</u> здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями.	common sense tells us that our existence is but a brief crack of light between two eternities of darkness.
3	<u>Although the two are identical twins,</u> man, as a rule, views the prenatal abyss with more calm than the one he is heading for (at some forty-five hundred heartbeats an	<u>Разницы в их черноте нет никакой,</u> но в <u>бездну преджизненную</u> нам свойственно вглядываться с меньшим смятением, чем в ту, к которой летим со скоростью четырех тысяч	<u>Although the two are identical twins,</u> man, as a rule, views the prenatal abyss with more calm than the one he is heading for (at some forty-five hundred heartbeats an hour).

<sup>228</sup> «Книга "Conclusive Evidence" писалась долго (1946-1950), с особенно мучительным трудом, ибо память была настроена на один лад - музыкально недоговоренный русский, - а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный».

	hour).	пятисот ударов сердца в час.	
4	<p>I know, however, of a sensitive youth who experienced something like panic when looking for the first time at some old homemade movies that had been taken a few weeks before his birth.</p> <p>He saw a world that was practically unchanged-the same house, the same people- and then realized that he did not exist there at all and that nobody mourned his absence.</p>	<p>Я <i>знавал</i>, впрочем, чувствительного юношу, страдавшего хронофобией и в отношении к <u>безграничному прошлому</u>.</p> <p><u>С томлением</u>, прямо паническим, просматривая домашнего производства фильм, снятый за месяц до его рождения, он видел совершенно знакомый мир, ту же обстановку, тех же людей, но сознавал, что его-то в этом мире нет вовсе, что никто его отсутствия не замечает и по нем не <i>горюет</i>.</p>	<p>I know, however, of a young chronophobiatic who experienced something like panic when looking for the first time at homemade movies that had been taken a few weeks before his birth.</p> <p>He saw a world that was practically unchanged-the same house, the same people- and then realized that he did not exist there at all and that nobody mourned his absence. <u>He caught a glimpse of his mother waving from an upstairs window, and that unfamiliar gesture disturbed him, as if it were some mysterious farewell.</u></p>
5	<p>What particularly frightened him was the sight of a brand-new baby carriage standing there on the porch, with the smug, encroaching air of a coffin; even that was empty, as if, <i>in the reverse course of events</i>, his very bones had disintegrated.</p>	<p>Особенно навязчив и страшен был вид только что купленной детской коляски, стоявшей на крыльце с самодовольной косностью гроба; коляска была пуста, как будто «<i>при обращении времени в мнимую величину минувшего</i>», как удачно выразился мой молодой</p>	<p>But what particularly frightened him was the sight of a brand-new baby carriage standing there on the porch, with the smug, encroaching air of a coffin; even that was empty, as if, <i>in the reverse course of events</i>, his very bones had disintegrated.</p>

		читатель, самые кости его исчезли.	
--	--	---------------------------------------	--

Набоков начинает роман с метафизических размышлений о времени, о месте человеческой жизни в вечности. Колыбель выступает метафорой жизни, бездна – вечности. Далее бездна расщепляется надвое, и утверждение о том, что жизнь занимает лишь незначительное место между двумя вечностями (до рождения и после смерти) приписывается здравому смыслу. А здравый смысл, по мысли Набокова, чужд настоящим писателям и мешает им творить. В этом утверждении В.Е. Александров видит типичный набоковский обман: «<...> в контексте набоковских представлений начало мемуаров имеет явно иронический оттенок и указывает на то, что “здравомыслие” с его взглядом на жизнь как на “щель слабого света между двумя идеально черными вечностями” является всего лишь заблуждением»<sup>229</sup>. Поэтому необходимо относиться с осторожностью к последующим утверждениям и искать грань между истиной и ложью, грань, которую Набоков намеренно маскирует.

Концептуальные и формальные различия не сводятся к языку, с которым работает писатель. Безусловно, на русском и английском языках автор работает по-разному, в том числе со стилем и образностью. Набоков исключает довольно размытые образы «шепота вдохновенных суеверий», «безграничного прошлого», «томления» (которое, в английских текстах превращается в совершенно неравнозначное «panic», за непереводимым концептом «томление» же стоит определенный ассоциативный ряд, целая литературная традиция<sup>230</sup>) и добавляет менее абстрактные и более

<sup>229</sup> Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 11.

<sup>230</sup> Мы можем найти «томление» в стихотворениях А.А. Дельвига «Бородинские долины», В.А. Жуковского «Вот повести моей конец...», А.А. Фета «Дети солнечного востока», «Как беден наш язык», Ф.К. Сологуба «Своеволием рока...», М.А. Волошина «Небо запуталось звездными крыльями...», А.А. Блока «В сумерки девушку стройную...», В.И. Иванова «Мое томление, светила темной ночи...» и других классиков 19-20 вв.

конкретные образы: близнецы (для описания бездны преджизненной и бездны посмертной); машущая рукой мать. Отметим, что вполне конкретный и материальный образ матери (4) появляется уже в последней редакции, в романе «Speak, Memory».

Эта сцена повышает градус обмана, ведь юноша-хронофоб слеп и не замечает своего присутствия на пленке, хотя он там не может не присутствовать: «Совершенно очевидно, что в иной форме он уже существовал на протяжении примерно восьми месяцев до съемок фильма. <...> Есть в этом фрагменте и иной намек: внутриутробное существование, быть может, не есть существование исключительно физическое в общепринятом смысле, ибо существо одновременно пребывает и не пребывает в мире. И поскольку нам сказано, что бездны преджизненная и посмертная «одинаковы», то ничто не мешает умозаключить, что, начиная жизнь до рождения, человек вполне может продолжить ее после смерти»<sup>231</sup>.

В отношении стиля можно заметить, что устаревшие, но звучащие очень поэтично глаголы «знавать» и «горевать» (4) никоим образом не находят отражения в англоязычных текстах. Громоздкая поэтическая формула, взятая самим автором в кавычки «при обращении времени в мнимую величину минувшего», превращается в лаконичное «in the reverse course of events» (в обратном ходе событий), тем самым уходит категория мнимости, и разговор о таких абстрактных вещах как время становится все менее абстрактным. Еще один прием, используемый Набоковым для большей поэтизации, инверсия (3).

	«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»	«Другие берега»
1	I rebel against this state of affairs.	<i>Против всего этого я решительно восстаю.</i>

<sup>231</sup> Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. С. 13.

2	I feel the urge to take my rebellion outside and picket nature.	Я готов, перед своей же земной природой, ходить, с грубой надписью под дождем, <u>как обиженный приказчик</u> .
3	Over and over again, my mind has made colossal efforts to distinguish the faintest of personal glimmers in the impersonal darkness <u>on both sides</u> of my life.	Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы <u>по оба предела жизни?</u>
4	That this darkness is caused merely by the walls of time separating me <u>and my bruised fists</u> from the free world of timelessness is a belief I gladly share with the most gaudily painted savage.	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.
5	<u>I have journeyed back in thought—</u> with thought hopelessly tapering off as I went— <u>to remote regions where I groped for some secret outlet only to discover that the prison of time is spherical and without exits.</u>	<u>Я забирался мыслью в серую от звезд даль</u> – но ладонь скользила все по той же совершенно непроницаемой глади.
6	Short of suicide, I have tried everything.	Кажется, кроме самоубийства, я перепробовал все выходы.
7	I have doffed my identity in order to pass for a conventional spook and steal into realms that existed before I was conceived.	Я отказывался от своего лица, чтобы проникнуть заурядным привидением в мир, существовавший до меня.

Во-первых, он не переносит образ «приказчика» (2) в английский текст, поскольку «приказчик» – это одна из реалий русской дореволюционной дворянской и крестьянской жизни, совершенно чуждая англоязычным читателям<sup>232</sup>. Во-вторых, меняется интонация. Предложение 3 романа на русском языке содержит вопросительный знак, соответственно, звучит

<sup>232</sup> Зато Г. Барабтарло добавляет приказчиков в русский перевод романа «The Original of Laura», переводя «shopgirls» (см. главу 3)

гораздо экспрессивнее по сравнению с утвердительным предложением на английском языке. Тем более, вопросительный знак выполняет здесь восклицательную функцию, а сочетание физически осязаемого глагола «вывихивать» с абстрактным «разумом» звучит гораздо ярче, нежели «мой разум приложил колоссальные усилия» («my mind has made colossal efforts»). Образы в английском варианте предложения 4 более определенные за счет того, что повествователь наделяет свой образ таким признаком как «bruisedfists», что создает дух борьбы и протеста. Русский текст наполнен более поэтичными образами. Повествователь «забирался мыслью» в «серую от звезд даль» (5), которая в английском выражена как нейтральные «отдаленные области». Причем, в английском варианте по мере проникновения в эти области, путешествия по ним его мысль сужалась, истончалась. В русском варианте повествователь не находит желаемого: «<...> ладонь скользила все по той же совершенно непроницаемой глади». Непроницаемая гладь – образ абстрактный, теоретически имеющий множество толкований. В английском варианте ему также не удастся найти ответ, но благодаря своим поискам он ощущает, что «тюрьма времени шарообразная и выхода из неё не существует» – вновь гораздо более определенный образ. В таких экспрессивных отрывках инверсия появляется и в английском варианте.

Затем в русском варианте повествователь именуется жизнь, обнесенную стеной времени, «круглой крепостью»<sup>233</sup> («В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость»), замкнутое по своей природе строение, но необязательно означающее тюрьму, в «Speak, Memory» автор повторно использует метафору тюрьмы («Initially, I was unaware that time, so boundless at first blush, was a prison»). Русский вариант допускает

---

<sup>233</sup> В романе «Solus Rex» из этой круглой крепости Фальтер (находясь в ней) помогает повествователю выйти за её пределы и соприкоснуться с вечностью, где находится его погибшая жена.



вариативность трактовок, английский же – только одну. В этом моменте игра достигает апофеоза – Набоков прямо противоречит своим творческим убеждениям, т.к. в его романах истинным героям-творцам нередко удавалось заглянуть за предел жизни, найти выход из темницы или перейти в другой мир. «Таким образом, нас подталкивают к выводу, что представление о времени как о темнице — это скорее рефлексия по поводу ложных приемов, которые Набоков опробовал и отбросил, нежели окончательное суждение, относящееся к сфере метафизики»<sup>234</sup>.

Еще один яркий пример (конец четвертой главы), наглядно демонстрирующий разницу в восприятии «обстоятельного» английского и насыщенного русского:

«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»	«Другие берега»
Presently the valet would come to drop the blue voluminous blinds and draw the flowered window draperies.	Приходил камердинер, звучно включал электричество, неслышно опускал пышно-синие шторы, с перестуком колец затягивал цветные гардины и уходил.

Читая русскоязычную версию, мы буквально видим и слышим, как камердинер производит описанные действия благодаря обстоятельствам образа действия, введенным наречиями «звучно» и «неслышно» и существительным с предлогом «с перестуком». В англоязычных версиях читатель только получает информацию.

Больше примеров экспликации стилевого типа межкультурного пространства приведено в следующих разделах данной главы.

<sup>234</sup> Александров В. Е. "Память, говори" и другие дискурсы / Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. – Алетейя, 1999.

### 2.2.3 Литературный тип межкультурного пространства в романе

Межкультурное пространство литературного типа проявляется благодаря наполнению текстов разнообразными ссылками на литературу. Время от времени Набоков адаптирует текст для целевой культуры. Некоторые «русские» культурные реалии в англоязычных версиях, и наоборот, «английские» культурные реалии в русском тексте, он уточняет и поясняет. Также Набоков наполняет текст аллюзиями, знакомыми принимающей культуре.

В «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» автор ориентируется на англоязычный культурный контекст, поэтому отказывается от экспликаций, данных в русском тексте. Так, например, он не поясняет содержание произведений викторианских романисток в английских версиях и не заменяет существующие отсылки на отсылки к русской литературе в «Других берегах», хотя, как мы увидели в первой главе данной работы, эта модель имеет место быть:

«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»	«Другие берега»
<p>I have mentally endured the degrading company of <u>Victorian lady novelists</u> and retired colonels who remembered having, in former lives, been slave messengers on a Roman road or sages under the willows of Lhasa.</p>	<p>Я мирился с унижительным соседством <u>романисток, лепечущих о разных йогах и атлантидах</u>. Я терпел даже отчеты о медиумистических переживаниях каких-то английских полковников индийской службы, довольно ясно помнящих свои прежние воплощения под ивами Лхассы.</p>

В одном из отрывков Набоков делает явную отсылку к «шекспировскому вопросу» – вопросу об авторстве произведений Шекспира,

и Фрэнсису Бэкону как одному из основных кандидатов на роль автора<sup>235</sup>, в русской же версии он вовсе от неё отказывается. Также в отрывке встречается топоним Лхаса. Он важен для Набокова не только с географической точки зрения, как столица Тибета, город, священный для всех буддистов, но и как отсылка к собственному творчеству. М. Маликова в примечаниях пишет: «К.К. Годунов-Чердынцев в «Даре» инвертирует обычную ситуацию путешествий и отказывается от его посещения»<sup>236</sup>.

«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»	«Другие берега»
<p>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.</p>	<p>В поисках ключей и разгадок я рылся в своих самых ранних снах – и раз уж я заговорил о снах, прошу заметить, что безоговорочно отметаю 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.</p>

Интересен еще один эпизод, с точки зрения образности. В главе, посвященной матери, Набоков вспоминает о её детстве и проецирует её воспоминания на свои. В русской версии Набоков использует феномен «фата моргана», а в английских – «симулякр». Возникает вопрос, почему автор делает такой выбор?

<sup>235</sup> Schuman, S. Nabokov's Shakespeare/ Bloomsbury Publishing USA, 2014. P. 152-153.

<sup>236</sup> Маликова М. Примечания // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 675.

Фата моргана – феномен оптический, симулякр – сложный философский концепт, притом феномен «фата моргана» кажется более осязаемым и материальным, «опрокинутый мираж (реальные события видны над горизонтом в опрокинутом виде)»<sup>237</sup>, разумеется, настолько, насколько мираж вообще может быть материальным. Симулякр же является явной репрезентацией, вещью не существующей, а лишь создающей впечатление существования. Тем не менее, не так важно проводить четкое разграничение между ними, потому что, скорее всего, Набоков в оба слова вкладывает значение миража, не сильно заботясь о том, какая история и круг значений стоят за этими понятиями. Латинское слово «*simulacrum*» использовалось в английском языке и до расцвета постмодернизма, до знаменитого, утвердившего этот концепт трактата Жана Бодрийяра «Симулякры и симуляция»<sup>238</sup> 1981 года. Отметим, что вообще постмодернистские «симуляция», «фантазм» и «абсурд» занимают ключевое место в поэтике Набокова, особенно с 1940-х годов и достигают апофеоза в позднем творчестве писателя. В русском же языке «симулякр» фиксируется в конце XX века<sup>239</sup>, на волне увлечения постмодернизмом, поэтому и в «Других берегах» «симулякра» быть не могло. Зато вполне органично встроилась «фата моргана», унаследованная от поэтов Серебряного века Вячеслава Иванова («Демоны маскарада») и Константина Бальмонта («Фата Моргана»). Таким образом, этот пример можно толковать в ключе встраивания в предшествующую литературную традицию и её продолжения, возможно, и ненамеренного, хотя, стоит заметить, что ненамеренного у Набокова крайне мало.

«Conclusive Evidence»	«Другие берега»	«Speak, Memory»
Thus, in a way, I	Таким образом я	Thus, in a way, I

<sup>237</sup> Маликова М. Примечания // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 681.

<sup>238</sup> Baudrillard, J. *Simulacra and simulation* // University of Michigan press, 1994.

<sup>239</sup> В «Корпусе русского языка» первое упоминание в печати датируется 1991 годом.

<p>inherited an exquisite <i>simulacrum</i>—the beauty of intangible property, unreal estate—and this proved a splendid training for the endurance of later losses.</p>	<p>унаследовал восхитительную <i>фатаморгану</i>, все красоты неотторжимых богатств, призрачное имущество-и это оказалось прекрасным закалом от предназначенных потерь.</p>	<p>inherited an exquisite <i>simulacrum</i>—the beauty of intangible property, unreal estate—and this proved a splendid training for the endurance of later losses.</p>
<p>There was the room which in the past had been reserved for her mother’s pet hobby, a chemical laboratory; there was the linden tree marking the spot, by the side of a sloping country road, where my father had proposed; and there was, the old tennis court, which had been the scene of desultory rallies in the eighties and nineties but which, by the time I was a boy, weeds has effaced with the thoroughness of a felt eraser wiping out a geometrical problem.</p>	<p>Материнские отметины и зарубки были мне столь же дороги, как и ей, так что теперь в моей памяти представлена и комната, которая в прошлом отведена была ее матери под химическую лабораторию, и отмеченный - тогда молодой, теперь почти шестидесятилетней -липою подъем в деревню Грязно, перед поворотом на Даймищенский большак, – подъем, столь крутой, что приходилось велосипедистам спешиваться, – где, поднимаясь рядом с ней, сделал ей предложение мой отец, и старая теннисная площадка, чуть ли не каренинских времен, свидетельница благопристойных перекидок, а к моему детству заросшая плевелами и поганками.</p>	<p>There was the room which in the past had been reserved for her mother’s pet hobby, a chemical laboratory; there was the linden tree marking the spot, by the side of the road that sloped up toward the village of Gryazno (accented on the ultima), at the steepest bit where one preferred to take one’s “bike by the horns” (<i>bika za roga</i>) as my father, a dedicated cyclist, liked to say, and where he had proposed; and there was, in the so-called “old” park, the obsolete tennis court, now a region of moss, mole-heaps, and mushrooms, which had been the scene of gay rallies in the eighties and nineties (even her grim father would shed his coat and give the heaviest racket an appraisive shake) but which,</p>

		by the time I was ten, nature had effaced with the thoroughness of a felt eraser wiping out a geometrical problem.
--	--	--

В русском варианте Набоков дополняет описание топонимами, которые могут быть знакомы только русскоязычным читателям. В «*Speak, Memory*» появляется только деревня Грязно, возможно, самый важный топоним для Набокова.

В этом же эпизоде мы видим пример пояснительного перевода. Набоков поясняет, что «каренинские времена» – это 1870-е гг., поэтому «чуть ли не каренинских времен» значит 1880-90-е гг. Маловероятно, что у Набокова не было уверенности в знакомстве англоязычных читателей с творчеством Л.Н. Толстого. Прозу Тургенева, Достоевского и Толстого в Европе активно переводили<sup>240</sup>.

Кроме того, Набоков интересно работает с последней версией – в «*Speak, Memory*» он поясняет, во-первых, ударение в названии деревни Грязно и, во-вторых, каламбурное окказиональное выражение «to take one's "bike by the horns"», образованное на основе русского фразеологизма «взять быка за рога» транслитерацией «bika za roga», как будто бы стараясь приблизить англоязычного читателя к русским реалиям.

Также, как и в предыдущем эпизоде с Толстым, Набоков исключает литературную аранжировку из эпизода, в котором повествуется об экономке Елене Борисовне.

«Conclusive»	«Другие берега»	« <i>Speak, Memory</i> »
--------------	-----------------	--------------------------

---

<sup>240</sup> *Malia, M.* Russia under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum. Cambridge, MA: Harvard UP, 1999. P. 205–206.

Evidence»		
<p>Nominally, the housekeeping was in the hands of her former nurse, at that time a bleary, incredibly wrinkled old woman (she was eighty when I was ten) with the face of a melancholy tortoise and big shuffling feet.</p>	<p>Официально в экономках числилась Елена Борисовна, бывшая няня матери, древняя, очень низенького роста старушка, похожая на унылую черепаху, большеногая, <u>малоголовая, с совершенно потухшим, мутно-карим взглядом и холодной, как забытое в кладовой яблочко, кожей. Про Бову она мне что-то не рассказывала, но и не пила, как пивала Арина Родионовна (кстати, взятая к Олинке Пушкиной с Суйды, неподалеку от нас).</u></p> <p>Она была на семьдесят лет старше меня, от нее шел легкий, но нестерпимый запах – смесь кофе и тлена.</p>	<p>Nominally, the housekeeping was in the hands of her former nurse, at that time a bleary, incredibly wrinkled old woman (born a slave around 1830) with the small face of a melancholy tortoise and big shuffling feet. She wore a nunnish brown dress and gave off a slight but unforgettable smell of coffee and decay. Her dreaded congratulation on our birthdays and namedays was the serfage kiss on the shoulder.</p>

Пушкинский контекст удаляется, поскольку, с большой долей вероятности, он останется непонятным для целевой аудитории. М. Маликова считает, что Набоков имеет в виду незаконченную поэму Пушкина о Бове-королевиче<sup>241</sup>. Набоков проводит параллель между Еленой Борисовной и Ариной Родионовной, няней А.С. Пушкина, образ которой был неоднократно

<sup>241</sup> Маликова М. Примечания. С. 681.

воспет им в стихах. Скорее всего, Набоков вводит аллюзию на стихотворение Пушкина «Сон»<sup>242</sup> 1816 г:

Я сам не рад болтливости своей,  
 Но детских лет люблю воспоминанье.  
 Ах! Умолчу ль о мамушке моей,  
 О прелести таинственных ночей,  
 Когда в чепце, в старинном одеянье,  
 Она, духов молитвой уклоня,  
 С усердием перекрестит меня  
 И шепотом рассказывать мне станет  
 О мертвецах, о подвигах Бовы...

Если Набоков действительно вводит контекст этого стихотворения, то он делает ошибку, так как Пушкин пишет не о няне Арине Родионовне, а о бабушке: «Вероятно, речь идет о бабушке Пушкина Марии Алексеевне Ганнибал; высказывавшееся предположение, что здесь имеется в виду няня поэта, Арина Родионовна, — сомнительно, так как она не была в пору детства Пушкина старухой (она родилась в 1758 г.)»<sup>243</sup>.

Во второй главе, посвященной матери, лейтмотивом проходит тема русской литературы. Начинается она с А.П. Чехова и его любимых такс Хины и Брома, потомок которых, Бокс Второй, был подарен матери Набокова, разделявшей увлечение Чехова четвероногими любимцами. Лишь в «Других берегах» Набоков не упускает возможности эксплицитно напомнить о своей связи с русской литературной традицией, хоть и в ироничном ключе.

<b>«Conclusive Evidence»</b>	<b>«Другие берега»</b>
------------------------------	------------------------

<sup>242</sup> Пушкин А.С. Сон [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: [https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/03juv\\_misc/1816/0203.htm](https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/03juv_misc/1816/0203.htm), свободный. Дата обращения: 03.04.2021.

<sup>243</sup> Пушкин А.С. Сон [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <https://rvb.ru/pushkin/02comm/0203.htm#с3>, свободный. Дата обращения: 03.04.2021.



<p>Then somebody gave us another pup, whose grandparents had been Dr. Anton Chekhov's Quina and Brom. This final dachshund followed us into exile, and as late as 1930, in a suburb of Prague (where my widowed mother spent her last years, on a small pension provided by the Czech government), he could be still seen going for reluctant walks with his mistress, waddling far behind in a huff, tremendously old and furious with his long Czech muzzle of wire—an emigre dog in a patched and ill-fitting coat.</p>	<p>Затем кто-то подарил нам внука или правнука чеховских Хины и Брома. Этот окончательный таксик (<u>представляющий одно из немногих звеньев между мною и русскими классиками</u>) последовал за нами в изгнание, и еще в 1930 году в Праге, где моя овдовевшая мать жила на крохотную казенную пенсию, можно было видеть ковыляющего по тусклой зимней улице далеко позади своей задумчивой хозяйки этого старого, все еще сердитого Бокса Второго, – эмигрантскую собаку в длинном проволочном наморднике и заплатанном пальтеце.</p>
--	---

В «Speak, Memory» появляется имя собаки, Вох II, в остальном фрагмент совпадает с фрагментом из «Conclusive Evidence». Эта тема развивается в «Speak, Memory» (в других двух версиях следующий абзац отсутствует). После пассажа о Чехове и таксах Набоков переключается на А. Блока. Набоков повествует о конце марта 1922 года. Владимир с братом вернулись из Кембриджа на каникулы, и вечером 28 марта Владимир читал матери стихи А. Блока о Флоренции «Флоренция, ты ирис нежный...»: «On the night of March 28, 1922, around ten o'clock, in the living room where as usual my mother was reclining on the red-plush corner couch, I happened to be reading to her Blok's verse on Italy—had just got to the end of the little poem about Florence, which Blok compares to the delicate, smoky bloom of an iris, and she

was saying over her knitting, “Yes, yes, Florence does look like a dimniy iris, how true! I remember—” when the telephone rang»<sup>244</sup>.

В следующем абзаце автор обращается к последним годам жизни матери в Праге. Она жила в обветшалой квартире с близкой подругой, гувернанткой дочерей Евгенией Константиновной Г. Описывая комнату матери, Набоков среди прочего упоминает и о тетрадях, в которые она записывали любимые стихи, и в англоязычных версиях романа он определяет авторов «от Майкова до Маяковского», таким образом, очерчивая временной промежуток приблизительно в 80 лет, отмеченный сменой эпох, литератур, традиций.

Блок появляется дважды в «Conclusive Evidence» и «Других берегах», в главе о Тамаре. В первый раз Набоков поясняет, что Блок – поэт-символист:

«Conclusive Evidence»	«Другие берега»
Two years later, that trite deus ex machina, the Russian Revolution, came, causing my removal from the unforgettable scenery. In fact, already then, in July, 1915, dim omens and backstage rumblings, the hot breath of fabulous upheavals, were affecting the so-called symbolist school of Russian poetry – especially the verse of Alexander Blok.	Двумя годами позже, пресловутой перемене в государственном строе предстояло убрать знакомую, кроткую усадебную обстановку, – и уже погромыхивал закулисный гром в стихах Александра Блока.

В англоязычной версии эксплицируется событие, послужившее причиной переменам, в русскоязычной оно имплицитно описывается как «пресловутая перемена в государственном строе», иначе, оно звучало бы

<sup>244</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 125.

банально для русскоязычного читателя, скорее всего, эмигранта, который и без того прекрасно помнит это событие. В англоязычной версии Набоков вводит скрытое противопоставление с Блоком («causing my removal»); в русскоязычной версии противопоставление снимается – революция убрала «знакомую, кроткую усадебную обстановку». Революция послужила причиной эмиграции Набокова и в то же время дала сюжеты для лирики Блока, в которой он будто бы предчувствовал революцию:

Идут века, шумит война,  
 Встает мятеж, горят деревни,  
 А ты все та ж, моя страна,  
 В красе заплаканной и древней –  
 Доколе матери тужить?  
 Доколе ворону кружить? (1916)

Еще одно упоминание Блока встречается только в «Других берегах»: «Довольно часто почему-то названием боевика служила целая цитата, вроде «Отцвели уж давно хризантемы в саду» или «И сердцем как куклой играя, он сердце как куклу разбил», или еще «Не подходите к ней с вопросами» (причем начиналось с того, что двое слишком любознательных интеллигентов с накладными бородками вдруг вскакивали со скамьи на бульваре, имени Достоевского скорее чем Блока, и жестикулируя, теснили ка-кую-то испуганную даму, подходя к ней, значит, с вопросами)»<sup>245</sup>.

В русскоязычной версии можно заметить усиление линии литературы за счет акцента Набокова на практически прямых родственниках (хотя и не во всех случаях) литературных или околотитулярных связях: «По отцовской линии мы состоим в разнообразном родстве или свойстве с Аксаковыми, Шишковыми, Пушиными, Данзасами»<sup>246</sup>. Кроме того, упоминается едва уловимая, совсем не кровная, но все же связь с Ф.М. Достоевским: «Генерал

<sup>245</sup> Набоков В. В. Другие берега. – Ardis, 1978. С. 49.

<sup>246</sup> Там же. С. 47.

от инфантерии Иван Набоков (брат моего прадеда), он же директор Чесменской богадельни и комендант С. -Петербургской крепости – той, в которой сидел супостат Достоевский (рапорты доброго Ивана Александровича царю напечатаны – кажется, в «Красном Архиве»)»<sup>247</sup>.

В «Conclusive Evidence» присутствует только Данзас, поскольку он тесно связан с А.С. Пушкиным, что дополнительно уточняется (Pushkin's second in his fatal duel (not in straight line, though, but I must have him all the same<sup>248</sup>), так как целевая аудитория должна была быть знакома с творчеством самого известного русского поэта.

Рассказывая о своих родственниках, Набоков в «Speak, Memory» дополняет образ Достоевского, упоминая его роман «Двойник»: «Ivan Aleksandrovich Nabokov (1787–1852), one of the heroes of the anti-Napoleon wars and, in his old age, commander of the Peter-and-Paul Fortress in St. Petersburg where (in 1849) one of his prisoners was the writer Dostoevski, author of The Double, etc., to whom the kind general lent books»<sup>249</sup>. Набоков предпочитает упомянуть не самый известный роман Достоевского «Преступление и наказание», а повесть «Двойник» исключительно из собственных предпочтений, так как считал «Двойника» лучшей литературной работой Достоевского. Об этом он не раз упоминал в «Лекциях о русской литературе»: «Его вторая повесть “Двойник” (1846) – лучшая и, конечно, значительно более совершенная, чем “Бедные люди”, – была принята довольно холодно»<sup>250</sup>. «Лучшим, что он написал, мне кажется „Двойник“»<sup>251</sup>.

Набоков значительно расширяет третью главу в «Speak, Memory» по сравнению с более ранними романами. Третья глава целиком и полностью

<sup>247</sup> Там же. С. 48.

<sup>248</sup> Nabokov V. Conclusive Evidence. A Memoir. N. Y.: Harper & Brothers, 1951. P. 58.

<sup>249</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 53.

<sup>250</sup> Набоков В. В. Лекции по русской литературе // Азбука, 2012. С. 178.

<sup>251</sup> Там же. С. 183.

посвящена генеалогии. Набоков добавляет описания усадеб, принадлежащих его семье. В связи с именем Батово, принадлежавшим бабушке автора, появляется еще одна «литературная» связка. В 1855 году бабушка Набокова выкупила это имение. Ранее оно принадлежало матери «второстепенного поэта, журналиста и прославленного декабриста» Кондратия Рылеева, Анастасии Матвеевны Рылеевой. В соответствии с повествованием, именно в Батово состоялась дуэль Пушкина и Рылеева в 1819 году. Читатель вместе с повествователем буквально следует вместе с Пушкиным, Рылеевым и секундантами: «Pushkin, with two friends, Baron Anton Delvig and Pavel Yakovlev, who were accompanying him a little way on the first lap of his long journey from St. Petersburg to Ekaterinoslav, had quietly turned off the Luga highway, at Rozhestveno, crossed the bridge (hoof- thud changing to brief clatter), and followed the old rutty road westward to Batovo. There, in front of the manor house, Rileev was eagerly awaiting them. He had just sent his wife, in her last month of pregnancy, to her estate near Voronezh, and was anxious to get the duel over—and, God willing, join her there. I can feel upon my skin and in my nostrils the delicious country roughness of the northern spring day which greeted Pushkin and his two seconds as they got out of their coach and penetrated into the linden avenue beyond the Batovo platbands, still virginally black. I see so plainly the three young men (the sum of their years equals my present age) following their host and two persons unknown, into the park. At that date small crumpled violets showed through the carpet of last year’s dead leaves, and freshly emerged Orange-tips settled on the shivering dandelions. For one moment fate may have wavered between preventing a heroic rebel from heading for the gallows, and depriving Russia of Eugene Onegin; but then did neither»<sup>252</sup>.

Пушкин появляется еще не один раз в главе. Так, в одном из эпизодов из детства матери Набокова, вспоминается художник Айвазовский, рассказывавший о встрече с Пушкиным и его супругой: «...“an ugly little

<sup>252</sup> *Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 55-56.*

fellow with a tall handsome wife.” That was more than half a century before, when Ayvazovski was an art student, and less than a year before Pushkin’s death»<sup>253</sup>.

Связь с Пушкиным подчеркивается не только с помощью исторических включений, аллюзий на его творчество, но и с помощью проведения параллелей с пушкинской родословной. В «Других берегах» Набоков пишет: «... старый дворянский род Набоковых произошел ... от обрусевшего шестьсот лет тому назад татарского князька по имени Набок»<sup>254</sup>. М. Маликова комментирует этот эпизод следующим образом: «Очевидно, Набоков проводит связь с шестисотлетним дворянством Пушкина: в послании К.Ф. Рылееву лета 1825 г. в ответ на вопрос: «Тебе ли чваниться пятисотлетним дворянством?» -- Пушкин поправляет Рылеева: «Ты сердисься за то, что я чванюсь 600-летним дворянством (NB. Мое дворянство старее), что объясняет очевидный анахронизм набоковского утверждения, исправленного в «Память, говори» (татарский князь не мог находиться на русской службе до Куликовской битвы 1380 года)»<sup>255</sup>.

В «Других берегах» Набоков эксплицитно указывает еще на одного русского поэта.

«Conclusive Evidence»	«Другие берега»	«Speak, Memory»
Then, in June again, when the fragrant mahaleb was in foamy bloom, and great blue-black butterflies striped with pure white wheeled low above the road and	И опять в июне, на восхитительном севере, когда весело цвела имени безумного Батюшкова млечная черемуха, и солнце припекало после	Then, in June again, when the fragrant cheryomuha (racemose old-world bird cherry or simply “142musemen” as I have baptized it in my work on “Onegin”) was

<sup>253</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 60.

<sup>254</sup> Набоков В. В. Другие берега. С. 50.

<sup>255</sup> Маликова М. Примечания. С. 683

settled on the mud, with which their brick-red undersides merged, his private flag would be hoisted on the beautiful house that stood on a hill across the river.	очередного ливня, крупные, иссиня-черные с белой перевязью бабочки (восточный подвид тополевой нимфы) низко плавали кругами над лакомой грязью дороги, с которой их спугивала его мчавшаяся к нам коляска.	in foamy bloom, his private flag would be hoisted on his beautiful Rozhestveno house.
---	--	---

Набоков вводит ссылку на русскую литературную традицию – стихотворение К.Н. Батюшкова «Беседка муз», в котором Батюшков впервые использовал эпитет «млечный», говоря о черемухе: «Под тению черемухи млечной / И золотом блистающих акаций»<sup>256</sup>. Также млечная черемуха встречается и у Лермонтова в стихотворении «Цевница». В “Speak, Memory” Набоков ссылается на собственноручный перевод пушкинского «Евгения Онегина» на английский язык и собственный вариант перевода черемухи «гесемоса», что уже лишь косвенно относится к русской литературе, по большей же части, это ссылка на текст, с которым может быть знакома англоязычная публика. Тем не менее, функция остается той же – Набоков поддерживает свою связь с Пушкиным.

В тексте романов появляются аллюзии на французских поэтов. Набоков аранжирует эпизод, в котором он повествует о французской гувернантке Mademoiselle отсылками к французской литературе. В «Других берегах» среди её любимых поэтов он упоминает Ламартина и Коппе, а в

<sup>256</sup> Батюшков К.Н. Беседка муз // [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <https://rvb.ru/batyushkov/Ostih/01opyt/03misc/068.htm>, свободный. Дата обращения: 10.04.2021.

англоязычном романе – Расина, неодобрительно отзываясь об стихах всех троих. Есть и другой способ обращения к французской литературе. Пассаж, в котором описываются летние приемы в имении Набоковых, намеренно построен в духе Флобера, о чем автор открыто сообщает озадаченному читателю: «Интересно, кто заметит, что этот параграф построен на интонациях Флобера»<sup>257</sup>. М. Маликова обращается к «Лекциям по зарубежной литературе» Набокова, где он комментирует повествовательную технику Флобера: «В лекции о “Госпоже Бовари” Набоков отмечает перечисление расхожих образов, которое посредством «изоощренного отбора и ...ритмического расположения по изгибам фразы создает гармоничное и художественное впечатление»<sup>258</sup>». Создается впечатление, что Набоков осознает, насколько эта аллюзия не очевидна, поэтому считает необходимым её прояснить. В англоязычных версиях этот фрагмент исключен.

Во «французской» главе Набоков также делает отсылку к «Евгению Онегину», давая одному из своих учителей Филиппу Зеленскому фамилию Ленский<sup>259</sup>. Автор вживается в роль Пушкина, наполнившего свой роман в стихах отсылками к французской культуре, и, одновременно, продолжает укреплять связь с русской литературой.

Завершают главу воспоминания о том, как в 1921 г. Набоков посетил Лозанну, где проводила свои последние годы *Mademoiselle*. После встречи с *Mademoiselle*, тоскующей по далекой, так и не ставшей родной России, повествователь описывает угрюмый пейзаж: «За парашютом шла по воде крупная рябь, почти волна – когда-то поблизости чуть не погибла в бурю Жюли де Вольмар». Сожаление о судьбе *Mademoiselle*, которая, по словам повествователя всегда была глубоко несчастна, усиливается благодаря

<sup>257</sup> Набоков В. В. Другие берега. С. 79.

<sup>258</sup> Маликова М. Примечания. С. 695.

<sup>259</sup> В 1910 году появился новый воспитатель — Филип Зеленский — «Ленский» набоковских автобиографий. Лучший из всех домашних учителей, он оставался у Набоковых дольше остальных — до 1914 года.

Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы / Глава 4. Бабочки: Санкт-Петербург, 1906–1910



нарочито сентиментальному тону и отсылке к эпистолярному роману Жан-Жака Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», создающему сентиментальный (порой, излишне) и драматический образ Mademoiselle. Лебедь, беспомощно бьющийся в воде и отчаянно пытающийся забраться в лодку, символизирует Mademoiselle:

«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»	«Другие берега»
<p>But although I soon forgot that dismal night, it was, oddly enough, that night, that compound image— shudder and swan and swell—which first came to my mind when a couple of years later I learned that Mademoiselle had died.</p>	<p>Память об этой пасмурной прогулке вскоре заслонилась другими впечатлениями; но когда года два спустя я узнал о смерти сироты-старухи (удалось ли мне выволить ее из моих сочинений, не знаю), первое, что мне представилось, было не ее подбородки, и не ее полнота, и даже не музыка ее французской речи, а именно тот бедный, поздний, тройственный образ: лодка, лебедь, волна.</p>

Сложный образ в англоязычных версиях включает в себе аллитерацию, в то время как русский перевод её теряет. М. Маликова видит в этом образе «контаминацию иронической стилизации сентиментальной элегии в духе Ламартина, любимца Мадемуазель и аллюзии на стихотворение Ш. Бодлера «Лебедь» (из сб. «Цветы зла»), в котором лебедь, беспомощно бьющийся в луже, служит аллегорией изгнанника»<sup>260</sup>. Мы несколько не согласны с тем, что лебедь служит «аллегорией изгнанника»,

<sup>260</sup> Маликова М. Примечания. С. 699.

скорее, этот образ необходим для ироничной стилизации в ключе сентиментализма.

Продолжая литературную линию, мы хотим обратиться к еще одному изменению, внесенному в четвертую главу «Других берегов» и поддержанную в «Speak, Memoir». Вспоминая вечера, когда дети укладывались спать, Набоков вспоминает картину, которая весела над кроватью. Он смотрел на неё, когда молился перед сном, картина расплывалась при свете свечи, как будто бы маня его в свой мир: «Горела одна свеча, и передо мной, над иконкой, на зыбкой стене колыхалась тень камышовой ширмы, и то туманился, то летел ко мне акварельный вид – сказочный лес, через стройную глушь которого вилась таинственная тропинка; мальчик в сказке перенесся на такую нарисованную тропинку прямо с кровати и углубился в глушь на деревянном коньке; и, дробя молитву, присаживаясь на собственные икры, млея в припудренной, преддремной, блаженной своей мгле, я соображал, как перелезу с подушки в картину, в зачарованный лес – куда, кстати, в свое время я и попал»<sup>261</sup>.

В «Conclusive Evidence» отсутствует завершающая фраза «куда, кстати, в свое время я и попал». Добавление, внесенное в текст, носит рефлексивный характер – это одна из тех линий, тем, узоров, переплетения которых прослеживает Набоков в своем автобиографическом романе.

Этот эпизод Набоков еще до «Conclusive Evidence» подарил главному герою романа «Подвиг» Мартыну. В начале романа Набоков описывает детскую комнату Мартына, где «висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая тропинка»<sup>262</sup>. Мать Мартына Софья Дмитриевна читала сыну английские книги, один из героев которых

<sup>261</sup> Набоков В. В. Другие берега. С. 46.

<sup>262</sup> Набоков В. В. Подвиг / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. / СПб., 2006. Т.3. С. 115.

«перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес»<sup>263</sup>. В примечаниях к роману Долинин отмечает, что тропинка является инвариантом мотива пути и определяет сказку — «Оле-Лукойе» Ханса Кристиана Андерсена<sup>264</sup>. Отметим, что мир детства для Набокова — рай, состояние абсолютного счастья. Более того, в силу обостренного восприятия ребенок видит мир целостным, однако не упускает ни одну яркую деталь, что усиливает детскую восторженность<sup>265</sup>. Мотив утраченного рая детства восходит к предшествующей литературной традиции — фикциональной автобиографии Л. Толстого «Детство»<sup>266</sup>. В «Подвиге» Набоков не дает ответ на вопрос, попал ли Мартын в волшебный мир картины, в отличие от своих автобиографических романов, в которых он утверждает, что ему самому это удалось.

Продолжая линию параллелей между романом автобиографическим и другими произведениями автора, можно выделить фрагмент, схожий с тем, что был рассмотрен в прошлой главе. Набоков рассказывает о встрече с Буниным в Париже после того, как Бунин получил Нобелевскую премию. Бунин пригласил Набокова для задушевной беседы («heart-to-hearttalk») в шумный модный ресторан, что совершенно не во вкусе Набокова. Ванглюязычных версиях Набоков пишет: «Heart-to-heart talks, confessions in the Dostoevskian manner, are also not in my line». В «Других берегах» Набоков переводит эту фразу так: «К сожалению, я не терплю ресторанов, водочки, закусок, музычки — и задушевных бесед». Этот перевод отсылает нас к фразе Германа «Музычку, пожалуйста!» и к «застеночным беседам в

---

<sup>263</sup> Там же. С. 116.

<sup>264</sup> Долинин А., Утгоф Г. Примечания / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. / СПб., 2006. Т.3. С. 718.

<sup>265</sup> Бобина Т. О. Мотив детства как «потерянного рая» в автобиографической прозе русского зарубежья. 2011. С. 99.

<sup>266</sup> Маликова М. Примечания. С. 699.

бутафорских кабаках имени Достоевского», как к определениям пошлости, которую Набоков не приемлет.

В пятой главе Набоков сам говорит об этой особенной связи между автобиографией и романами и замечает удивительный феномен – как только он дарит вымышленному персонажу собственные воспоминания, эти воспоминания сразу же стираются из памяти автора. Так произошло и с образом его французской гувернантки *Mademoiselle* – Набоков поместил её образ в начало романа «Защита Лужина» – в «Других берегах» он упоминает название романа, в англоязычных версиях – нет. Для англоязычного читателя он не поясняет название романа, хотя ко времени публикации «*Speak, Memoir*» роман «Защита Лужина» уже был переведен Майклом Скаммеллом на английский язык. Авторизованный перевод под названием «*The Defence*» появился в 1964 году.

#### 2.2.4 Идеологический тип межкультурного пространства в романе

Идеологический тип межкультурного пространства в анализируемом материале представляется довольно спорной категорией, так как по-настоящему он проявляется только в русской версии романа, в двух английских идеологические включения намечены только пунктиром, они скорее похожи на исторический тип (скрытые ссылки на исторические факты без оценочного характера) и носят пояснительный характер. Вероятно, Набоков включал идеологические моменты, ориентируясь на русскоязычную публику, аудиторию, которая могла распознать и понять их. Учитывая то, что на момент публикации «Других берегов» в СССР книги Набокова печататься не могли, можно предположить, что писатель в основном рассчитывал на аудиторию русских эмигрантов, понимая, что именно эта группа будет читать русскую версию романа.

В одном из фрагментов «Других берегов» Набоков не упускает случая сделать укол революционному направлению советской культуры. Бережно хранящий в памяти дореволюционную Россию и родной Санкт-Петербург, Набоков с явным пренебрежением упоминает название, которое носил Невский проспект с ноября 1918 г. по январь 1944 г. – проспект 25-го Октября, получивший такое наименование в честь Октябрьской революции по старому стилю. Большевики дали ему и ряду других улиц «революционные» названия. Невскому проспекту посчастливилось вернуть свое историческое наименование 13 января 1944 года благодаря инициативе главного архитектора Ленинграда Н. В. Баранова (постановление Ленгорисполкома от 13 января 1944 года). Улице Герцена повезло меньше, она вновь стала Морской лишь в далеком 1993 году.

В англоязычной версии автор отказывается от этого замечания, возможно, потому что оно могло бы остаться неочевидным для целевой аудитории. С другой стороны, его выбор не совсем понятен, ведь Октябрьская революция была общеизвестным историческим фактом, поэтому вполне вероятно, что англоязычные читатели бы считали набоковскую иронию. Можно предположить, что Набоков мог бы последовать стратегии работы с литературными аллюзиями и внести пояснения для англоязычных читателей, но писатель предпочитает оставить лишь название «Невский проспект» и не уделять этому моменту дополнительного внимания.

«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»	«Другие берега»
<p>What it would be this time I could not guess, but through the crystal of my strangely translucent state I vividly visualized her driving away down Morskaya Street toward Nevski Avenue.</p>	<p>Что предстояло мне получить на этот раз, я не мог угадать, но сквозь магический кристалл моего настроения я со сверхчувственной ясностью видел ее санки, удалявшиеся по Большой Морской по направлению к Невскому (<u>ныне Проспекту какого-то Октября, куда вливается удивленный Герцен</u>).</p>

В начале романа повествователь рассказывает о небольшом эпизоде, связанном с генералом Куропаткиным, близким знакомым отца, однако непосредственно события в историческом смысле оказываются побочными по отношению к их значению для Набокова. Назначение Куропаткина Верховным Главнокомандующим Дальневосточной Армии в ходе русско-японской войны не столь важно для повествователя, важен момент личного – кажущийся волшебным узор из спичек, выложенный Куропаткиным для

пятилетнего Набокова. Через пятнадцать лет этот узор вновь появился в жизни повествователя. Отец, удаляясь из Петербурга, на тот момент захваченного большевиками, случайно встретил старика в тулупе, и старик попросил у него огонька – повторение «спичечной» темы. В этом же месте Набоков излагает цель написания автобиографии: «The following of such thematic designs through one’s life should be, I think, the true purpose of autobiography»<sup>267</sup>.

«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»	«Другие берега»
<p>The next moment each recognized the other. I hope old Kuropatkin, in his rustic disguise, managed to evade Soviet imprisonment, but that is not the point.</p>	<p>Вдруг они узнали друг друга. Дело не в том, удалось ли или нет опростившемуся Куропаткину избежать советского конца (энциклопедия молчит, будто набрав крови в рот).</p>

В переводе на английский язык Набоков эксплицирует значение выражения «советский конец», т. е. тюремное заключение, итогом которого стала смерть заключенного, участь, постигшая столь многих противников советской власти. Эта культурная реалья не вызывает вопросов у русскоязычного читателя, однако может остаться непонятной англоязычным, поэтому Набоков заменяет «конец» на «imprisonment» (заключение). Также на английский язык не переносится словесная игра с фразеологизмом «как воды в рот набрал/а», в котором «вода» заменена «кровью», отчего эта фраза приобретает зловещий и однозначный смысл. Опускание можно объяснить отсутствием эквивалентной английской идиомы, которая могла бы поддаться той трансформации, которая произошла в оригинале.

Этот эпизод особенно интересен тем, что в действительности никакого повторения спичечной темы не было, так как Куропаткин, в соответствии с наблюдениями М. Маликовой в примечаниях к роману, «с мая 1917 года – в

<sup>267</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 14.

отставке, до конца жизни жил в своем бывшем имении Шешурино Псковской губернии, преподавал в средней школе, эмигрировать отказался»<sup>268</sup> (а вымышленная встреча отца с Куропаткиным происходит в 1919 году).

Безусловно, русские исторические и культурные реалии в большей степени нуждаются в пояснении в англоязычных версиях. Таких примеров в романах «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» довольно много, обратимся к еще одному из них. В четвертой части первой главы Набоков вводит события 1905 года с помощью двух персонажей – отца и сельского учителя, нанятого для занятий русским языком, Василия Мартыновича Жерносекова<sup>269</sup>. В целом эта главка очень показательна, в ней продемонстрирована общая тенденция работы Набокова с переводом своей автобиографической прозы. В первую очередь, в английских версиях неизбежны пояснения русских реалий и событий того времени. В «Других берегах» главка начинается поэтичным описанием возвращения семьи Набокова домой после года, проведенного за границей. Здесь же вводится рефлексия, прочерчивается линия, соединяются прошлое и настоящее автора: «<...> и мне, шестилетнему, довелось впервые по-настоящему испытать древесным дымом отдающий восторг возвращения на родину – опять же, милость судьбы, одна из ряда прекрасных репетиций, заменивших представление, которое, по мне, может уже не состояться, хотя этого как будто и требует музыкальное разрешение жизни». В англоязычных версиях это рассуждение отсутствует, в них уточняется исторический контекст: внешнеполитический – русско-японская война, внутривосточный – волнения и беспорядки. В русскоязычной версии указывается, что отец Набокова задерживается в столице из-за политических дел, в англоязычных

<sup>268</sup> Маликова М. Примечания. С. 677.

<sup>269</sup> В «Conclusive Evidence» имя учителя не упоминается. Возможно, это всего лишь выдумка Набокова, кроме того, нельзя не заметить перекличку с именем героя «Подвига».



же добавляется, что отец Набокова – один из основателей Конституционно-демократической партии, партия должна была получить большинство мест в Парламенте в следующем году. Отец приезжает навестить семью и понимает, что его сыновья не умеют писать по-русски (за исключением слов «какао» - добавлено в «Других берегах», и «мама» добавлена в дополнение к «какао» в «Speak, Memory»).

Описание внешности учителя Набоков начинает так: «У него было толстовского типа широконосое лицо, пушистая плешь, русые усы и светло-голубые, цвета моей молочной чашки, глаза с небольшим интересным наростом на одном веке»<sup>270</sup>. При переводе на английский язык Набоков отказывается от эпитета «толстовский», хотя его образ, фундаментальный для русской культуры XIX века, должен быть знаком целевой аудитории. Произведения Толстого читались в переводе<sup>271</sup>, были популярны, его внешность могла быть знакома читателям: «Vasilii Martinovich Zhernosekov had a fuzzy brown beard, a balding head, and china-blue eyes, one of which bore a fascinating excrescence on the upper lid»<sup>272</sup>. Для сохранения ассоциации со зрительным образом Набоков наделяет Жерносекова бородой. Скорее, дело в том, что русская версия насквозь пропитана поэзией и прозой, органично вплетенных в сюжетные линии повествования, поэтому эпитет «толстовский» для Набокова нашел место только в русской версии.

Набоков сохраняет упоминание о манере учителя носить мягкий черный галстук, завязывая его бантом, в чем автор видит признак либерализма, и обращаться к юному Набокову на «вы»:

«When addressing me, a small boy, he used the plural of the second person—not in the stiff way servants did, and not as my mother would do in

<sup>270</sup> Набоков В. В. Другие берега. С. 62.

<sup>271</sup> Судя по количеству переводов романа «Анна Каренина», мы можем сделать вывод, что проза Толстого была довольно популярна у англоязычных читателей (<http://feb-web.ru/feb/tolstoy/texts/selectpr/a70/a70-891-.htm?cmd=p>)

<sup>272</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 76.

moments of intense tenderness, when my temperature had gone up or I had lost a tiny train-passenger (as if the singular were too thin to bear the load of her love), but with the polite plainness of one man speaking to another whom he does not know well enough to use “thou”»<sup>273</sup>. «Вы» передается описательно, как грамматическая категория – множественное число второго лица в связи с неразличимым английским “you”. Пытаясь адаптировать этот фрагмент, Набоков объясняет почтительное, обусловленное социальным контекстом обращение сельского учителя на «Вы» с помощью исторической формы второго лица единственного числа, ныне вышедшей из употребления, что не очень удачно передает смысл: «Ко мне, ребенку, он обращался на «вы», как взрослый к взрослому, то есть совершенно по-новому, – не с противной чем-то интонацией наших слуг и, конечно, не с особой пронзительной нежностью, звеневшей в голосе матери (когда мне случалось хватиться самого крохотного пассажира, или оказывался у меня жар, и она переходила на «вы», словно хрупкое «ты» не могло бы выдержать груз ее обожания)»<sup>274</sup>.

Затем в «Speak, Memory» он избавляется от пассажа: «Он был, как говорили мои тетки, шипением своего ужаса, как кипятком, ошпаривая человека, «красный»; мой отец его вытащил из какой-то политической истории (а потом, при Ленине, его, по слухам, расстреляли за эсэрство)»<sup>275</sup> (В «Conclusive Evidence» тоже отсутствует удивительное сравнение с кипятком). Однако часть его сохраняется: «Under Lenin’s regime, when all non-Communist radicals were ruthlessly persecuted, Zhernosekov was sent to a hard-labor camp but managed to escape abroad, and died in Narva in 1939»<sup>276</sup>. Очевидно, что после «Других берегов» Набоков получил более точные сведения о судьбе Жерносекова и добавил их в перевод.

---

<sup>273</sup> Ibid. P. 77.

<sup>274</sup> Набоков В. В. Другие берега. С. 65.

<sup>275</sup> Там же. С. 66.

<sup>276</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 77.

Было исключено и еще одно предложение, создающее колорит деревенской жизни, отчетливо коррелирующее с собирательным образом русской деревни, каковой она предстает в русской литературе, например у И.А. Бунина в рассказе «Косцы»: «Во время полевых прогулок, завидя косарей, он сочным баритоном кричал им: “Бог помощь!”»<sup>277</sup>. В «Других берегах» красный цвет эхом отзывается в следующем абзаце – Набоков прослеживает те самые повторяющиеся узоры судьбы. Отец Набокова через полтора года после «Выборгского воззвания» был приговорен к заключению на три месяца, а по истечении трех месяцев Василий Мартынович руководил торжественной встречей Владимира Набокова-старшего, возвращающегося из «Крестов»:

«Conclusive Evidence»	«Другие берега»	«Speak, Memory»
<p>We were in the country when he regained his liberty, and it was the village schoolmaster who directed the festivities and arranged the bunting (some of it frankly red) to greet my father on his way home from the railway station.</p>	<p>Мы были в деревне, когда его выпустили; Василий Мартынович руководил торжественной встречей, украсив проселочную дорогу арками из зелени – и откровенно красными лентами.</p>	<p>We were in the country when he regained his liberty, and it was the village schoolmaster who directed the festivities and arranged the bunting (some of it frankly red) to greet my father on his way home from the railway station, under archivolts of fir needles and crowns of bluebottles, my father’s favorite flower.</p>

В «Других берегах» «кроваво-красная» аранжировка прослеживается и в следующем предложении: «<...> я с праздничной ясностью восстанавливаю родной, как собственное кровообращение, путь из нашей

<sup>277</sup> Набоков В. В. Другие берега. С. 66.

Выры в село Рождествено, по ту сторону Оредежи: красноватую дорогу – сперва шедшую между Старым парком и Новым»<sup>278</sup>. В “Speak, Memory” Набоков совершенно отказывается от неё (обнаруживается только «rosy-red church», но эта деталь не важна, так как весь «красный» мотив отсутствует), как и от топонимов: Старый парк, Новый парк и река Оредежь, едва ли знакомых целевой аудитории.

В англоязычных версиях отсутствует рассуждение о возвращении домой, не сохраняется литературная аранжировка и национальный колорит, которые появляются в «Других берегах». Учитывая, что все это и не могло быть в «Conclusive Evidence», так как появилось только в русском переводе, можно предположить, что в «Speak, Memory» Набоков мог бы внести эти добавления. Создается впечатление, что Набоков намеренно не стал поэтизировать английский текст, возможно, потому что казалось ему несвойственным для «обстоятельного» английского языка.

Помимо явных проявлений межкультурного пространства идеологического типа, можно выделить включения смешанного типа. Например, следующие примеры можно отнести и к идеологическому типу, и к стилевому, и к литературному:

«Conclusive Evidence»	«Другие берега»	«Speak, Memory»
The following passage is not for the general reader, but for the particular idiot who, because he lost a fortune in some crash, thinks he understands me.	В сем месте американской и великобританской версий нынешней книги, в назидание беспечному иностранцу, получившему в свое время через умных пропагандистов и дураков-попутчиков чисто советское представление о нашем русском прошлом (или	The following passage is not for the general reader, but for the particular idiot who, because he lost a fortune in some crash, thinks he understands me.
My old (since 1917) quarrel with the Soviet dictatorship is		My old (since 1917) quarrel with the Soviet dictatorship is wholly

<sup>278</sup> Набоков В. В. Другие берега. С. 65.

<p>wholly unrelated to any question of property. My contempt for the émigré de Kickovski who “hates the Reds” because they “stole” his money and land is complete. The nostalgia I have been cherishing all these years is a hypertrophied sense of lost childhood, not sorrow for lost banknotes.</p> <p>The general reader may now resume.</p>	<p>просто потерявшему деньги в каком-нибудь местном банковском крахе и потому полагающему, что «понимает» меня), я позволил себе небольшое отступление, которое привожу здесь только для полноты; суть его покажется слишком очевидной русскому читателю моего поколения:</p> <p>«Мое давнишнее расхождение с советской диктатурой никак не связано с имущественными вопросами. Презираю россиянина-зубра, ненавидящего коммунистов потому, что они, мол, украли у него деньжата и десятины. Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству»,</p> <p>И еще: Выговариваю себе право тосковать по экологической нише -в горах Америки моей вздыхать по северной России.</p>	<p>unrelated to any question of property. My contempt for the emigre who “hates the Reds” because they “stole” his money and land is complete. The nostalgia I have been cherishing all these years is a hypertrophied sense of lost childhood, not sorrow for lost banknotes.</p> <p>And finally: I reserve for myself the right to yearn after an ecological niche:</p> <p>... Beneath the sky Of my America to sigh</p> <p>For one locality in Russia.</p> <p>The general reader may now resume.</p>
--	---	---

Идеологический по настроению, данный пассаж интересен очередным обращением к Пушкину. М. Маликова обнаруживает парафраз из «Евгения Онегина»<sup>279</sup>: «Под небом Африки моей, / Вздыхать по сумрачной России», что иллюстрирует заявление о нематериальном интересе к своему «русскому» прошлому. Кроме того, в русской версии присутствует

<sup>279</sup> Маликова М. Примечания. С. 679.

обращение непосредственно к читателю вкупе с авторским комментарием, появляющемся в самом тексте.

Адресаты этого пассажа в русской и английских версиях не совпадают (в английских – «иностранцы», англоговорящие читатели, в русской – русскоязычный читатель поколения Набокова, т.е. тоже эмигрант). В английских версиях этот пассаж оформлен в форме отступления, в котором повествователь четко определяет начало и конец обращением к «generalreader». В русской версии автор гораздо более экспрессивен и категоричен, он считает нужным пояснить, откуда у «иностранцев» могло взяться представление о неприязни Набокова к советской власти – «через умных пропагандистов или дураков-попутчиков». Он как будто бы ведет диалог с читателем, который все понимает так, как следует, и молчаливо кивает в знак согласия с повествователем. Кроме того, образ персонажа, которого презирает Набоков, меняется – в «Conclusive Evidence» это «the émigré de Kickovski», эмигрант, покинувший родину по политическим причинам<sup>280</sup> (возможно, фамилия «de Kickovski» «говорящая», от англ. «kickout» – выгнать), в «Speak, Memory» – «emigre» (в четырнадцатой главе Набоков в переводе акцентирует значение слов, тематически близких к эмиграции: «пора эмиграции» - «voluntary exile», «adopted country» - «моя новая родина», «émigres» - «изгнанники»). В «Других берегах» образ меняется – там появляется «россиянин-зубр», который, очевидно, не эмигрировал из СССР, иначе, с чего Набоков бы стал его называть россиянином? Существует иное возможное толкование – он эмигрировал из России, но его ментальность (ненависть к большевикам исключительно из-за потери имущества) выдает в нем «россиянина-зубра». Во всех версиях

<sup>280</sup> В словарях Collins English Dictionary (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/emigre>), указывается, что таким образом называется не любой эмигрант, а тот, который покинул свою страну по политическим причинам. Это связано с этимологией слова «émigré», изначально так называли французов, в основном аристократов, бежавших из Франции в годы после Французской революции 1789 года. <https://www.britannica.com/topic/emigre>.

сохраняется ориентация на передачу чужой устной речи, в англоязычных – благодаря кавычкам, в русской – благодаря введению «мол» и уменьшительно-пренебрежительной форме «деньжата».

Четырнадцатая (тринадцатая в «Других берегах») глава наиболее полно представлена в англоязычных версиях. При детальном сравнении в русской версии заметны довольно большие пробелы. Глава посвящена периоду набоковской эмиграции в Западной Европе. В англоязычных версиях Набоков очень подробно рассказывает о жизни эмигрантов, но, по-видимому, он не считает нужным переносить это в русскую версию. Набоков исключает рассуждения о Париже и Берлине, столицах, в которых появлялись целые эмигрантские сообщества. Эмигранты в основном общались только друг с другом, а с «туземцами» (как в «Других берегах» именуется автор коренных жителей Парижа и Берлина и других городов, в которых селились эмигранты) они общались только по мере необходимости. Набоков поясняет, кого он имеет в виду, говоря об этих сообществах: «I have in view, of course, Russian intellectuals, mostly belonging to democratic groups, and not the flashier kind of person who “was, you know, adviser to the Tsar or something” that American clubwomen immediately think of whenever “White Russians” are mentioned»<sup>281</sup>. Набоков вновь отстраняется от политического контекста, вводя ориентацию на передачу чужой речи и клишированных фраз («was, you know, adviser to the Tsar or something»; «White Russians»). Ранее мы уже рассматривали схожий пример, в котором Набоков говорит об истинных причинах своей ненависти к Советскому союзу. Поскольку текст «Других берегов» как раз и предназначался для этих «интеллектуалов» (читай, эмигрантов), Набоков не переводит этот отрывок на русский язык. Далее «интеллектуалов» Набоков называет «интеллигентами», транслитерируя этот непередаваемый концепт («intelligenti»), и дает пояснение «a word that had

---

<sup>281</sup> *Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 376.*

more socially idealistic and less highbrow connotations than “intellectuals” as used in America»<sup>282</sup>.

Еще один исключенный отрывок повествует о литературных стереотипах в отношении немцев. Набоков наполняет англоязычные и русскую версии разными образами. В англоязычных появляется Тургенев и его романские персонажи-«благородные музыканты, которые играли свои рапсодии летними ночами». Набоков вновь делает ставку на Тургенева как на «европейского», популярного автора, знакомого англоязычной публике. К слову о Тургеневе, он появляется еще раз в главе о бабочках (шестой), в ней выделяется другой элемент художественного мира писателя – скамейки, что отсылает нас к тургеневским сценам, происходящим на скамейках в парках: «The “English” park that separated our house from the hayfields was an extensive and elaborate affair with labyrinthine paths, Turgenevian benches, and imported oaks among the endemic firs and birches»<sup>283</sup>.

Абстрактный «собиратель бабочек» из «Других берегов» в англоязычной версии имеет выразительный очертания: он веселый, у него есть шляпа, к которой он прикалывает пойманное им насекомое. Над этими ловцами бабочек насмеялись в Эпоху Разума: Жан де Лабрюйер, Джон Гей, Александр Поуп – ряд авторов один и тот же, однако в англоязычных версиях Набоков дословно цитирует Гей и Поупа, а в русскоязычной версии – описательно. Затем следует еще один образный ряд, который не сохраняется в «Других берегах». «Маделон 2» (фр. La Madelon) – отсылка к песне на стихи Луи Буске, которая была популярна в годы Первой мировой

---

<sup>282</sup> Ibid. P. 377.

<sup>283</sup> Есть еще такая цитата из «Других берегов»: «Мне не везло, – а кроме того, мне все совали в обременительный пример моего предшественника и соотечественника Хомякова, действительно изумительного вратаря, – вроде того, как чеховского Григоряна критики донимали ссылками на Тургенева». Интересно, что автору исследования на данный момент не удалось обнаружить героя по фамилии Григорян, возможно, Набоков допустил неочность при воспроизведении героя.



войны, а во время Второй мировой стала одним из символов французского Сопротивления.

«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»	«Другие берега»
<p>Somehow, during my secluded years in Germany, I never came across those gentle musicians of yore who, in <b>Turgenev’s novels, played their rhapsodies far into the summer night; or those happy oldhunters with their captures pinned to the crown of their hats</b>, of whom the Age of Reason made such fun: La Bruyère’s gentleman who sheds tears over a parasitized caterpillar, Gay’s <b>“philosophers more grave than wise”</b> who, if you please, <b>“hunt science down in butterflies,”</b> and, less insultingly, Pope’s <b>“curious Germans,”</b> who <b>“hold so rare”</b> those <b>“insects fair”</b>; or simply the so-called wholesome and kindly folks that during the last war homesick soldiers from the Middle West seem to have preferred so much to the cagey French farmer and to brisk Madelon II.</p>	<p>Кто только ни измывался в Эпоху Разума над собирателями бабочек – тут и Лабрюйер в шестом издании (1691) своих «Характеров», презрительно отмечающий, что иной модник любит насекомых и рыдает над умершей гусеницей, тут и пудренные англичане Геї и Поп, небрежно упоминающие в стихах о глуповатых философах, доводящих науку до абсурда тем, что гоняются за красивыми насекомыми, которых столь ценят любознательные немцы.</p>

Затем Набоков описывает самого яркого немца, которого узнал за годы жизни в Германии – студент Дитрих, страстный любитель казней (авторская ирония демонстрирует всю нелюбовь к Германии) Описание увлечения Дитриха в основном совпадает во всех версиях романа, немного отличается конец этого фрагмента. В «Других берегах» Набоков больше стилизует текст, добавляя больше немецких выражений («гемютный» от «gemutlich»; «Дизер Дитрих»):

«Другие берега»	«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»
<p>Although I have lost track of Dietrich long ago, I can well imagine the look of calm satisfaction in his fish-blue eyes as he shows, nowadays (perhaps at the very minute I am writing this), a never-expected profusion of treasures to his thigh-clapping, guffawing co-veterans—the absolutely wunderbar pictures he took during Hitler’s reign.</p>	<p>Я давно потерял из виду милого Дитриха, но вполне ясно представляю себе выражение совершенного удовлетворения и <b>облегчения</b> («...наконец-то...») в его светлых форелевых глазах, когда он нынче, <b>в гемютном (Уютном (от нем. Gemutlich) немецком городке, избежавшем бомбежки</b>, в кругу других ветеранов гитлеровских походов и опытов, демонстрирует друзьям, которые с гоготом добродушного восхищения («Дизер Дитрих!») <b>бьют себя ладонью по ляжке, те абсолютно вундербар (Чудесные (нем. Wunderbar).) фотографии, которые так неожиданно, и дешево, ему за те годы посчастливилось снять.</b></p>

Русский вариант более экспрессивен за счет ориентации на устную речь («наконец-то»), вкраплений немецких выражений, большему количеству подробностей, еще в большей степени драматизирующих описываемую ситуацию.

Во второй части четырнадцатой главы в «Других берегах» Набоков опускает целый абзац, посвященный краткому резюме «мрачных и блистательных времен эмиграции» («the gloom and the glory of the exile»<sup>284</sup>). Он пишет о том, что Россию Ленина и Сталина покинули все либеральные и творческие люди, поэтому большевикам было так просто подчинить себе всех оставшихся. Эмигранты же ощущали полную духовную свободу и творили, но творили как будто в нереальных условиях, поскольку понимали, что их книги не смогут быть опубликованы в Советском Союзе. Книги печатались в издательствах с непривычными названиями, будто бы создающими ощущение второсортной литературы («the names of the publishing houses—Orion, Cosmos, Logos, and so forth—had the hectic, unstable and slightly illegal appearance that firms issuing astrological or facts-of-life literature have»<sup>285</sup>). Однако художественная ценность этих изданий, по Набокову, несравнимы с тем, что была у советской литературы (slavish, singularly provincial and conventional streams of political consciousness that came during those same years from the pens of young Soviet authors whom a fatherly state provided with ink, pipes and pullovers»<sup>286</sup>).

Затем Набоков переходит к описанию эмигрантских авторов, с которыми встречался в те годы. В первую очередь, в «Speak, Memory» Набоков упоминает литературные вечера, подробно описывает чтецов и публику, чего в «Других берегах» гораздо меньше. В целом упоминаемые персоналии совпадают: И.В. Гессен, И.И. Фондаминский, А.И. Куприн, Б.Ю.

<sup>284</sup> *Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited.* P. 328.

<sup>285</sup> *Ibid.* P. 329.

<sup>286</sup> *Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited.* P. 329.

Поплавский, М. И. Цветаева, М.А. Алданов, Ю.И. Айхенвальд, И.А. Бунин, В.Ф. Ходаевич и др. Имплицитно упоминается Г.В. Адамович<sup>287</sup>:

«Другие берега»	«Conclusive Evidence» и «Speak, Memory»
<p>Русских литераторов набралось за границей чрезвычайно много, и я знавал среди них людей бескорыстных и героических. Но были в Париже и особые группы, и там не все могли сойти за Алеш Карамазовых.</p> <p>Даровитый, но безответственный глава одной такой группировки совмещал лирику и расчет, интуицию и невежество, бледную немочь искусственных катакомб и роскошную античную томность. В этом мирке, где царили грусть и гнильца, от поэзии требовалось, чтобы она была чем-то соборным, круговым, каким-то коллективом тлеющих лириков, общим местом с наружным видом плеяды, – и меня туда не тянуло.</p>	<p>There were independent authors of diverse age and talent, and there were groupings and cliques within which a number of young or youngish writers, some of them very gifted, clustered around a philosophizing critic. The most important of these mystagogues combined intellectual talent and moral mediocrity, an uncanny sureness of taste in modern Russian poetry and a patchy knowledge of Russian classics. His group believed that neither a mere negation of Bolshevism nor the routine ideals of Western democracies were sufficient to build a philosophy upon which émigré literature could lean. They thirsted for a creed as a jailed drug addict thirsts for his pet heaven. Rather pathetically, they envied Parisian Catholic groups for the seasoned subtleties that Russian mysticism so obviously lacked. Dostoevskian drisk could not compete</p>

<sup>287</sup> Маликова М. Примечания. С. 719.

with neo-Thomist thought; but were there not other ways? The longing for a system of faith, a constant teetering on the brink of some accepted religion was found to provide a special satisfaction of its own. Only much later, in the forties, did some of those writers finally discover a definite slope down which to slide in a more or less genuflectory attitude. This slope was the enthusiastic nationalism that could call a state (Stalin's Russia, in this case) good and lovable for no other reason than because its army had won a war. In the early thirties, however, the nationalistic precipice was only faintly perceived and the mystagogues were still enjoying the thrills of slippery suspension. In their attitude toward literature they were curiously conservative; with them soul-saving came first, logrolling next, and art last. A retrospective glance nowadays notes the surprising fact of these free belles-lettrists abroad aping fettered thought at home by decreeing that to be a representative of a group or an epoch was more important than to be an

individual writer.
--------------------

В «Speak, Memory» Набоков приводит гораздо больше подробностей, дополняет характеристику творчества писателя периодом 1940-х гг., когда Адамович изменил своё отношение к СССР, что наиболее ярко отразилось в книге «Другая родина».

Еще один писатель, которому уделяется значительно меньше внимания в «Других берегах», – Сирин. В «Других берегах» он появляется лишь вскользь. Находясь в гостях у Фондаминского, автор услышал разговор двух литераторов: «Что, были вчера на вечере Сирина?». «Был». «Ну, как?». «Да так, знаете-».

В этот момент «диалог к сожалению прервал третий гость, вошедший с приветствием: «Вонжу р, мсье-дам»: почему-то выражения, свойственные французским почтальонам, казались нашим поэтам тонкостями парижского стиля». Ироничная развязка этого эпизода опровергает нелестную характеристику творчества писателя.

В англоязычных версиях автор не стесняется открыто дать характеристику литературе Сирина. Тем не менее, если учитывать то, что англоязычные читатели не представляли, кто это, так как в Америке Набоков уже не использовал псевдоним «Сирин», можно определить характеристику довольно ироничной: «But the author that interested me most was naturally Sirin. He belonged to my generation. Among the young writers produced in exile he was the loneliest and most arrogant one»<sup>288</sup>. О себе Набоков пишет в третьем лице, отстраняясь от своей прежней литературной маски. Набоков дает исчерпывающую характеристику собственному творчеству. Создается впечатление, что основу этой характеристики составляют отзывы критиков. Набоков приводит следующие основные черты творчества Сирина: «отсутствие интереса к экономической структуре общества», «отсутствие

<sup>288</sup> Nabokov, V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. P. 335.

религиозной пронизательности и нравственной озабоченности», «необычный стиль, блестящая точность, образность»<sup>289</sup>. Здесь же он подчеркивает, что многое в литературе Сирина было совершенно непривычно для читателей, воспитанных на русской литературе: «Everything about him was bound to offend Russian conventions and especially that Russian sense of decorum which, for example, an American offends so dangerously today, when in the presence of Soviet military men of distinction he happens to lounge with both hands in his trouser pockets». В завершение пассажа Набоков сравнивает появление и исчезновение Сирина с «метеором, пролетевшим по темному небу изгнания и исчезнувшим, не оставив после себя ничего, кроме смутного чувства беспокойства»<sup>290</sup>.

---

<sup>289</sup> Ibid. P. 335.

<sup>290</sup> Ibid. P. 335.

### 2.3 Выводы

Анализ, проведенный в этой главе, не носит исчерпывающий характер, тем не менее, он наглядно демонстрирует модели работы Набокова с разными культурами на разных языках. Три типа межкультурного пространства часто эксплицируются в связке друг с другом. В русскоязычной версии романа мы наблюдаем тенденцию к экспликации идеологического типа межкультурного пространства. Набоков сознательно выстраивает ту стратегию чтения, которая может быть распознана читателем благодаря схожести с Набоковым эмигрантскому опыту. В русской версии Набоков делает акцент на эмигрантской тематике, подчеркивает неприязнь ко всему, что связано с СССР, чего практически нет в англоязычных версиях. В англоязычных же версиях можно заметить акцент на близости Набокова и его семьи к западной культуре.

В англоязычных версиях идеологический тип межкультурного пространства остается имплицитным и получает описательный, информативный характер в связи с необходимостью пояснения для целевой аудитории. Периодически те эпизоды, которые автор поясняет для англоязычной целевой аудитории, исключаются из русскоязычной версии вообще, поскольку они слишком очевидны для целевого читателя «Других берегов».

Анализ фрагментов текста позволил сделать вывод о том, что в «Других берегах» идеологический тип межкультурного пространства иногда эксплицируется вместе с литературным. В русскоязычной версии часто смешиваются все три типа, либо наблюдаются их комбинации.

Несомненная мелодичность и поэтичность русского языка (в восприятии Набокова) обуславливает способ подачи материала в «Других берегах». Таким образом, нарратив испытывает влияние языка, а писательское восприятие языка обуславливает стиль, вокабуляр, образность, аллюзии и другие включения в текст. Когда автор сталкивается с



необходимостью перевода «поэтического» русского дискурса, идиостиль Набокова неизбежно трансформируется таким образом, что эти «поэтические» включения, т.е. межкультурное пространство стилевого типа исключаются из перевода на английский язык. Образы в «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» более точные, в «Других берегах» гораздо более абстрактные. «Другие берега» наполнены аудиовизуальными образными средствами, погружающими читателя в мир текста. Из англоязычных версий такие приемы создания художественной образности время от времени исключаются. Таким образом проявляется сопротивление Другого, то, о чем пишет Изер в связи с материалом, который вызывает особенную сложность для воссоздания на другом языке из-за культурной дистанции.

Что касается литературного типа проявления межкультурного пространства, можно сделать вывод о том, что основная функция включения литературной аранжировки – это достраивание автобиографии, расстановка акцентов, подчеркивание связи с литературной традицией. Во всех трех версиях романа эта линия занимает важное место, но в «Других берегах» появляется больше персоналий, а в «Conclusive Evidence» и «Speak, Memory» в основном те, которые могут быть знакомы читателям. Главный акцент здесь – близость к Пушкину.

Кроме того, литературный тип часто эксплицируется вместе со стилевым. Одна из функций заключается в стилизации, самый яркий пример здесь «К сожалению, я не терплю ресторанов, водочки, закусок, музычки – и душевных бесед» в сравнении с «Heart-to-hearttalks, confessions in the Dostoevskian manner, are also not in my line». Читатель «Других берегов» должен распознать стилизацию под художественный мир произведений Достоевского, а англоязычный читатель сразу получает ответ. Первые главы выполнены в жанре мемуаров, мотив утраченного рая детства, идиллический мир дворянской усадьбы восходит к «Детству» Толстого. Другая стилизация,

стилизация в духе Флобера, эксплицированная в «Других берегах», а из англоязычных версий исключенная, буквально навязывается читателю самим автором («Интересно, кто заметит, что этот параграф построен на интонациях Флобера»<sup>291</sup>). Еще один яркий пример – финальная часть «французской» главы о Mademoiselle, выполненная в жанре литературы сентиментализма. Набоков, наполняя тексты разнообразными стилизациями, во-первых, стремится продемонстрировать многообразие различных писательских техник, доступных ему. Во-вторых, повышает фикциональность повествования.

---

<sup>291</sup> Набоков В. В. Другие берега. С. 79.

### **Глава 3. Специфика межкультурного пространства в романе Вл. Набокова «The Original of Laura» (2006) и в переводе его на русский язык Г. Барабтарло (2010)**

#### **3.1. Анализ последнего романа Вл. Набокова**

В центре данной главы – последний неоконченный англоязычный роман Владимира Набокова «The Original of Laura» и его перевод на русский язык Геннадия Барабтарло. В исследовании мы решили не ограничиваться авторскими переводами Набокова, чтобы сравнить, какой стратегии другой переводчик придерживается в работе над переводом и, в частности, межкультурное пространство какого типа эксплицирует в переводе. Мы выбрали роман «The Original of Laura», во-первых, потому что он наименее исследованный, так как его фрагменты были опубликованы сравнительно недавно. Во-вторых, его перевод выполнил переводчик, который большую часть жизни посвятил изучению работ Набокова и переводу его произведений, и соответственно, имеет сформированную в этом отношении позицию.

Вопреки последней воле писателя — он настаивал на сожжении рукописи «The Original of Laura» в случае её незавершенности, фрагменты романа были опубликованы сыном Набокова Дмитрием в 2010 году. В предисловии к изданию Дмитрий Набоков объясняет, что подтолкнуло его к принятию такого решения. По его мнению, роман представляет собой вершину творчества Владимира Набокова: «...текст, который, несмотря на свою незавершенность, превосходил предыдущие по композиции и слогу»<sup>292</sup>. По свидетельству Брайана Бойда, Набоков начал делать черновые наброски на библиотечных карточках (на так называемых «оксфордских» карточках, в двенадцать бледно-синих линеек с красной верхней строкой, Набоков записывал и переписывал свои романы начиная с «Лолиты») в конце 1975

---

<sup>292</sup> Набоков В. В. *The Original of Laura*: Фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 16.

года, хотя задумал его еще в 1974-м, что подтверждает запись в дневнике от 15 мая 1974 года: «Вдохновение. Блистание безсонницы. Вкус снега и любимых альпийских склонов. Роман без “я”, без “он”, но повествователь везде подразумевается — скользящее око»<sup>293</sup>. В 1975 году, ставшем, по мнению сына писателя, поворотным для состояния отца — здоровье стало постепенно ухудшаться: «He was working on a novel that he had begun in 1975—that’s for him a crucial year: an embryonic masterpiece whose pockets of genius were beginning to pupate here and there on his ever-present index cards. He very seldom spoke about the details of what he was writing, but, perhaps because he felt that the opportunities of revealing them were numbered, he began to recount certain details to my mother and me. Our after-dinner chats grew shorter and more fitful, and he would withdraw into his room as if in a hurry to complete his work»<sup>294</sup>. Лишь незадолго до смерти сын узнал о последней воле отца — Вера Набокова должна была сжечь роман, если он не будет закончен. Судьба распорядилась так, чтобы мир все-таки увидел фрагменты незавершенного романа вопреки желанию писателя, что произошло и с черновиком «Лолиты», который Набоков намеревался сжечь. Вплоть до самой смерти Владимир Набоков не обсуждал с сыном свой последний роман. И когда Дмитрий уже после смерти отца ознакомился с «Лаурой», он понял, что не может уничтожить его, и понемногу стал приводить черновики в порядок: «Laura lived on in a penumbra, emerging only occasionally, for my perusal and the bits of editing I dared perform. Very gradually I became accustomed to this disturbing specter that seemed to be living a simultaneous win life of its own in the stillness of a strongbox and the meanders of my mind»<sup>295</sup>. Роман «Лаура и её оригинал» представляет собой сто тридцать восемь библиотечных карточек-

<sup>293</sup> Барабтарло Г. «Лаура» и ее перевод / The Original of Laura: Фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло. СПб., 2010. С. 80.

<sup>294</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). Ed. by Dmitri Nabokov. – New York: Penguin Classics, 2009. P. 8.

<sup>295</sup> Ibid. P. 16-17.

черновики, расположенных в той последовательности, в которой они были найдены (за исключением нескольких фрагментов), при этом лишь некоторые карточки пронумерованы.

Перевод романа выполнил Геннадий Барабтарло (1949–2019) — переводчик и литературовед-славист. Барабтарло — русский эмигрант третьей волны, свою исследовательскую карьеру Барабтарло начал в СССР, а в 1979 году эмигрировал в США, где продолжил заниматься русской словесностью и литературой. Подавляющая часть работ Барабтарло посвящена творчеству Владимира Набокова — переводам и исследованию художественного мира русско-американского поэта и прозаика. Последние годы Барабтарло преподавал на кафедре германской и русской словесности в Университете Миссури<sup>296</sup>. Для Барабтарло «Лаура и её оригинал» — далеко не первый перевод из Набокова, ранее он переводил англоязычные романы «Pnin» и «The Real Life of Sebastian Knight» и рассказы Набокова («The Vane Sisters», «That in Aleppo Once...», «Mademoiselle O», «The Assistant Producer», «Time and Ebb», «Scenes from the Life of a Double Monster», «Conversation Piece», «A Forgotten Poet», «Signs and Symbols», «Lance», «First Love» и др.) на русский язык. Монография «Сочинение Набокова», где Барабтарло собрал основные работы о писателе, — одно из самых значительных исследований художественного мира писателя.

Следует сказать несколько слов о композиции романа «The Original of Laura». «Карточки «Лауры» расположены в том порядке, в каком были найдены, но их сквозная, реестровая последовательность не Набоковым нумерована и не определяет их намеченного расположения в будущем романе»<sup>297</sup>. Более-менее целостно представлены первые пять глав, посвященные описанию героини Флоры, её настоящему (сцена с русским

<sup>296</sup> Биография переводчика // Набоков В.В. Истинная жизнь Севастьяна Найта. — Азбука-Аттикус, 2013. С. 185.

<sup>297</sup> Барабтарло Г. А. «Лаура» и ее перевод. С. 87.

любовником) и прошлому (детство, отрочество, смерть матери и замужество). Примерно такой же объем занимает описание её мужа Филиппа Вайльда и его опытов по ментальному самоуничтожению. Остальные карточки и сюжетные линии похожи скорее на отрывки — роман в романе, «медицинский антракт», свидание и др. Текст перевода представляет собой фрагменты неоконченного романа, переведенные на русский язык. Барабтарло создал перевод всех черновиков Набокова. Разделение на главы соответствует организации текста в издании на английском языке, за исключением карточек 78, 90, 108-109, 119, 137-138, их Барабтарло выносит в конец, даже «за финал» (ведь они находятся уже после карточек 110-114), так как они представляют собой скорее подготовительные заметки и наброски Набокова и выбиваются из общего (и так фрагментарного) повествования. Кроме того, Барабтарло перемещает карточки 110-114 в конец, поскольку он считает, что они представляют собой финал романа. Во-первых, они так обозначены самим Набоковым (112, 113, 114 как Z1, Z2, Z3 – а ведь Z последняя буква английского алфавита, а сама карточка подписана last §). Во-вторых, в заключительной фразе Флоры «You'll miss your train» Барабтарло видит аллюзию на более ранние романы Набокова «Истинная жизнь Севастьяна Найта» и «Пнин». Таким образом, Барабтарло придает неоформленному материалу ощущение завершенности и вписывает роман в мир набоковского творчества: «Таким образом, последняя реплика Флоры своей приятельнице, которая хочет найти в романе о ней место, где описана ее «потрясающая смерть», возможно, должна была навести читателя на мысль, что он что-то важное с первого раза упустил и, чтобы это наверстать, ему нужно вернуться к началу книги и перечитать ее всю под другим углом зрения.<...> Если я ошибаюсь и это не финал всего романа, то во всяком случае у этого собрания глав лучшего, т. е. более набоковского, окончания нет»<sup>298</sup>.

<sup>298</sup> Барабтарло Г. А. «Лаура» и ее перевод. С. 86.

### 3.2. Типы межкультурного пространства в оригинале и в переводе «Лауры и её оригинала»: сравнительный лингвостилистический анализ

Место и время действия в романе – Америка 1970-х годов. В романе встречаются «русские» включения, в основном, благодаря сюжету – родители отца главной героини были русскими эмигрантами. Кроме того, её любовник – русский, читатель узнает об этом, потому что в одной из сцен он называет её «душка моя». Таким образом, «русские» включения встречаются в основном в сюжетной линии Флоры. В отрывках этого романа Набоков не использовал столь много отсылок к русской литературе, как в ранее рассмотренных нами романах. Несмотря на фрагментарность, «Лаура и её оригинал», производит впечатление очень «концентрированного» текста, где практически в каждом слове автор создает наслоение смыслов. Отрывки романа демонстрируют, как трансформировалась набоковская писательская манера – он стал играть с подтекстами еще тоньше, ссылки на чужие тексты стали менее очевидными и более насыщенными, в то время как ссылки на собственные произведения – более очевидными и насмешливыми (смеется он над читателем, разумеется). Например, будто бы насмехаясь над читателем, отчиму Флоры Набоков дает имя Губерт Губерт, и наделяет Губерта Губерта тем же нездоровым интересом к своей падчерице. Затем Губерта Губерта ждет судьба героя главного шахматного романа Набокова «Защита Лужина» – он умирает в лифте.

Для иллюстрации положения о насыщенности, концентрации смыслов обратимся к заголовку. О смысле и проблеме перевода Барабтарло рассуждает в статье-послесловии к переводу романа. Барабтарло переводит заголовок «The Original of Laura» как «Лаура и её оригинал». Перевод «The Original of Laura» представляет собой «почти неодолимое препятствие» для переводчика: «Конечно, верхоглядный перевод был бы наивен: определенный артикль имеет и сообщает существительному имени смысл,

отдаленно соответствующий русскому указательному местоимению, и во всех напрашивающихся вариантах, например «Подлинник Лауры» (как часто писали в журналах), этот важный оттенок пропадает. Предложенная в свое время Дмитрием Набоковым формула эта, благодаря добавленному притяжательному местоимению отчасти восполняет потерю – правда, за счет некоторого смещения акцента»<sup>299</sup>. Есть и еще одна проблема — между именами Flora и Laura (а на английском языке это произносится как Флора и Лора) теряется рифма, а за ней и любимая Набоковым тема двойничества становится менее очевидной, поэтому было принято решение в пользу Лоры, тем более, по свидетельству Дмитрия Набокова, в их семье именно так произносилось имя Laura в контексте нового романа. Но затем Барабтарло все-таки делает окончательный выбор — Лаура, поскольку считает необходимым подчеркнуть цветочную тему, проходящую красной нитью сквозь весь роман: это и отсылки к «Весне» Боттичелли, и к мифу о Дафне и Аполлоне, и Лауре Петрарки и игре слов в его сонетах, и мучеников Флора и Лавра.

В русском издании нет подзаголовка «Dying is Fun» несмотря на то, что переводчик уделил ему большое внимание в статье-послесловии, однако Барабтарло называет его не подзаголовком, а одним из ранних вариантов названия романа. Барабтарло рассуждает о том, как лучше перевести его: «Веселая смерть? (по образцу провансальской *la gaia scienza*, веселой науки поэзии). Умирать в свое удовольствие? Умирание уморительно? Умирать, так с музыкой?»<sup>300</sup>.

Вернемся еще раз к мысли о том, что в отрывках оригинала нет большого набора отсылок к русской культуре, как это было в ранее рассмотренных произведениях. Тем не менее, прочитав перевод Барабтарло, читатель чувствует и думает совсем иначе, хотя переводчик и старается

<sup>299</sup> Барабтарло Г. А. «Лаура» и ее перевод. С. 82.

<sup>300</sup> Барабтарло Г. А. «Лаура» и ее перевод. С. 83.



максимально приблизить читателей к оригиналу и сохранить в переводе все литературные приемы, в особенности, продемонстрировать двусмысленность многих фрагментов, направляя читателя в том числе с помощью всевозможных комментариев — сносок и статьи-послесловия. Нередко Барабтарло старается быть настолько близким к оригиналу, что порой принимает довольно неординарные переводческие решения. Для иллюстрации этого тезиса в следующем разделе обратимся к анализу на микроуровне и исследуем отдельные отрывки.

В издании «Лауры и её оригинала» на русском языке размещена статья-комментарий Барабтарло «Лаура и её перевод»<sup>301</sup> — исследование, вероятно, наиболее значимое и имеющее первостепенное значение в ряду немногочисленных работ, посвященных роману. Таким образом, Барабтарло выступает не только как переводчик, но и как интерпретатор. В своей статье он старается объяснить, что представляет собой неоконченный роман, выделяет смысловые центры и, что самое главное, разъясняет свою переводческую стратегию, которая преимущественно заключается в отречении от традиции, которой придерживалась советская школа перевода. Ключевой тезис Барабтарло: «Как раз так называемая советская школа перевода привыкла к насилию над оригиналом, и там действительно и собственное правописание, и собственная гордость, и на буржуев смотрят свысока и переводят их по-свойски»<sup>302</sup>. Тезис Барабтарло отсылает к рассуждениям о переводе М. Л. Гаспарова: «Буквализм – это не бранное слово, а содержательное научное понятие. Перевод всегда есть равнодействующая между двумя крайностями – насилием над традициями своей литературы в угоду подлиннику и насилием над подлинником в угоду традициям своей литературы. Насилие первого рода обычно и называется буквализмом; насилие второго рода иногда пытается именоваться

---

<sup>301</sup> Там же. С. 75-105.

<sup>302</sup> Барабтарло Г. А. «Лаура» и ее перевод. С. 98.

творческим переводом. В истории перевода перевешивает попеременно то одна крайность, то другая: это так же неизбежно, как чередование шагов правой и левой ногой»<sup>303</sup>. Проблематика, которую затрагивает Гаспаров, актуальна для «советской школы перевода» с её стремлением к творческому переводу и непринятию перевода буквального.

Барабтарло очень любит автора и материал, с которым работает, но иногда он чрезмерно стремится быть точным (т.е. передавать самого Набокова) и переводит буквально или же неловко. Создается впечатление, что Барабтарло ищет «русские» включения там, где их нет, старается вычлениить межкультурное пространство и эксплицировать его в переводе на русский язык. При этом он, безусловно, ориентируется на стратегию Набокова в работе с одним текстом на русском и английском языках – он намеренно поэтизирует русский язык и использует лексику, характерную для идиостиля Набокова (тот самый дореформенный язык русской литературы). При сравнении оригинала и перевода возникает множество вопросов относительно лексики, которую предпочитает Барабтарло. Кроме того, он эксплицирует аллюзии и подтексты, опасаясь, что читатель не сможет извлечь их самостоятельно.

Наиболее очевидный тип проявления межкультурного пространства в переводе – стилевой. **Заметим, что в данном случае важно то, что своим появлением он целиком и полностью обязан переводчику (поскольку в оригинале таких стилистических включений нет).**

Действие романа происходит в 70-х годах XX века в Америке. Уже такого, достаточно общего описания достаточно, чтобы задаться вопросом, оправдана ли стилизация и замена стилистически нейтральных английских слов устаревшей русской лексикой. На протяжении всего романа Барабтарло так или иначе вводит элементы, характерные, скорее, для русской культуры рубежа XIX-XX веков. Яркий пример стилизации мы можем обнаружить в

---

<sup>303</sup> Гаспаров М. Л. Брюсов–переводчик. Путь к перепутью. С. 123.

отрывке, где Вайльд рассказывает о своих несчастных ногах, любимой обуви — домашних туфлях, и о неприязни его жены Флоры к этой обуви, вследствие чего она её прячет, тем самым крайне расстраивая Вайльда.

«Because she was a cruel lady or because she thought I might be clowning on purpose to irritate her, she once hid my slippers, hid them furthermore in separate spots as one does with delicate siblings in orphanages, especially on chilly nights, but I forthwith went out and bought twenty pairs of soft, soft **Carpetoes** while hiding my tear-staining lace under a **Father Christmas** mask, which frightened the **shopgirls**»<sup>304</sup>.

«По жестокости ли своей или оттого, что она воображала, будто я дурачусь нарочно, чтобы ее раздражать, она как-то раз спрятала мои домашние туфли, хуже того — спрятала их в разных местах, как поступают в сиротских приютах с хрупкого здоровья братьями, особенно холодными ночами, — но я тотчас пошел и купил двадцать пар мягчайших **карпеток**, пряча свое заплаканное лицо под маской **Рождественского деда**, чем напугал **приказчиц** в магазине»<sup>305</sup>.

Барабтарло переводит «a Father Christmas mask» как «маска Рождественского деда», что характерно и для русской культуры, так как напоминает Деда Мороза, а вовсе не «Father Christmas», органичного британского фольклорного персонажа, которого сейчас нередко отождествляют с Санта Клаусом. Кроме того, ощущение «русскости» дополняют «shopgirls» («продавщицы»), которые внезапно становятся «приказчицами». Барабтарло использует устаревшее слово, которое было распространено в дореволюционную эпоху, возможно, вслед за Набоковым, вспомним фразу из «Других берегов», к которой мы обращались в прошлой главе: «Я готов, перед своей же земной природой, ходить, с грубой надписью под

<sup>304</sup> Nabokov V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 72.

<sup>305</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 49.

дождем, как обиженный приказчик»<sup>306</sup>. Сомнения вызывают и «капетки», так переводится набоковский неологизм «Carpetoes» (неологизм, вероятно, образован по аналогии с carpetbag и означает «домашние туфли»<sup>307</sup>), однако семантика слова «капетки» иная. Капетки, согласно толковому словарю Даля (которым, по словам Барабтарло, он сам нередко пользуется<sup>308</sup>) — это «получулки, носки»<sup>309</sup>. Помимо того, что это слово устарело, оно еще и использовано невпопад.

Возвращаясь к русскому переводу и устаревшим словам, обратимся к другому отрывку:

«She saw their travels in terms of adverts and a long talcum-white beach with the tropical breeze tossing the palms and her hair; he saw it in terms of forbidden foods, frittered-away time, and ghastly expenses»<sup>310</sup>.

«Ей воображались их путешествия подобием рекламных картинок: длинные, белые, как пудра, пляжи, тропический бриз ерошит ее волосы и

---

<sup>306</sup> Набоков В.В. Другие берега. С. 12

<sup>307</sup> В переводе еще раз встречается устаревшее название домашней обуви «шарканцы», в то время как bedslippers можно было бы перевести нейтральным и ныне употребляемым словом тапочки: The daytime foot wear always hurt, always hurt. I waddled home from work and replaced the agony of my dapper oxfords by the comfort of old bed slippers. «Носимая днем обувь постоянно жала, постоянно. Я доволакивался до дому со службы, снимал причинявшие мучительную боль франтоватые полуботинки и надевал удобные старые шарканцы». Мы находим «шарканцы» в толковом словаре Даля, однако для этого слова нет отдельной словарной статьи, оно упоминается как синоним для «туфли»: ТУФЕЛЬ муж. и туфля жен., нем.хлопанцы, шарканцы, шаркуны, босовики, комнатная обувь, башмаки без задников, подошва с передком. Туфельная шаркотня, шарканье.

<sup>308</sup> В одном из интервью Барабтарло рассказывает о том, какой справочной литературой он пользовался в процессе перевода, и одной из книг является как раз толковый словарь Даля: «Под рукой, как обычно, стояли на полках или высились стопами разные справочные книги: два толковых английских словаря (большой Оксфордский и Вэбстер, во 2-м, 3206-страничном старом издании) и один русский (Даль в третьем издании, 1903 года)...» С. 433

<sup>309</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка (онлайн версия) [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [http://www. classes. ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-3548. htm](http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-3548.htm), свободный. Датаобращения: 07.01.2018.

<sup>310</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 58.

пальмовые листья; а он видел в них запрещенную ему снедь, растрянжиренное время и чудовищные расходы»<sup>311</sup>.

Переводчик неоправданно использует устаревшее слово «снедь» для передачи нейтрального «foods» (продукты). Об этом пишет и профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы МГУ П. В. Балдицын в своей разгромной рецензии на перевод Барабтарло: «Самое большое огорчение в этой книге – вычурный перевод Геннадия Барабтарло»<sup>312</sup>.

Балдицын обвиняет Барабтарло в подмене лексики оригинала — нейтральные, общеупотребительные английские слова нередко переводятся с помощью устаревших слов, просторечий или, наоборот, нарочито затейливых слов. Например, «“vanity bag” (“дамская сумочка”) – идиома, где слово “суета” стало эпитетом, а в переводе – “ридикюль”, которое еще в словаре Даля 1884 года имело пометку “устаревшее”. Простое словосочетание “dashes off” (“набросает”) в переводе выглядит излишне просторечным: “тяп-ляп и готово”, в оригинале избитое и спокойное “to make money” в переводе получает нажим: “кучу денег заработать”»<sup>313</sup>. То же самое касается перевода slender как «щуплый», knobs как «вертлюги», hipbones как «мослы» — нет никаких причин для того, чтобы выбирать именно эти слова для перевода. Вот отрывок, который так сильно критикует Балдицын в рецензии на перевод романа: «The conspicuous knobs of her hipbones framed a hollowed abdomen, so flat as to belie the notion of “belly”»<sup>314</sup>. «Выдававшиеся вертлюги бедренных мослов обрамляли впалый живот, до того уплощенный, что его и животом нельзя было назвать»<sup>315</sup>. Барабтарло предпочитает совсем не литературные «вертлюги» и «мослы», которые, конечно, и значат ровно то, что Набоков пишет в оригинале, а именно, «часть бедренной кости,

<sup>311</sup> *Набоков В. В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 43.

<sup>312</sup> *Балдицын П. В.* «Лаура» Набокова в оригинале и в переводе // Октябрь. – 2010. – № 8. – С. 165-170.

<sup>313</sup> *Балдицын П. В.* «Лаура» Набокова в оригинале и в переводе. С. 165.

<sup>314</sup> *Nabokov, V.* The Original of Laura (Dying is Fun). P. 8.

<sup>315</sup> *Набоков В. В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 23.

вращающаяся в чашке таза (анат.)» и «отчётливо видная, выступающая из-под кожи кость» соответственно, но производят довольно странное впечатление, так как они довольно редко употребляются и могут быть знакомы читателям скорее в специальном контексте.

То же самое касается и эротической лексики, в переводе которой сам Барабтарло видит особенную проблему — он считает, что в современном русском языке не существует эквивалентов определенным английским «наименованиям и глаголам из половой номенклатуры... потому что многое из того, что пристало современному английскому языку, или прямо отсутствует, или неудобно в печати на русском (который не нам современник)»<sup>316</sup>. Балдицын справедливо отмечает многие промахи Барабтарло, намеренно усложняющего язык перевода — «Flora was barely fourteen when she lost her virginity» («Флоре было четырнадцать лет невступно, когда она лишилась невинности»); «Mr. Hubert had brought his pet atthought ful present: a miniature chessset («she knew the moves») with tickly-looking little holes bored in the squares to admit and grip the red and white pieces; the pin-sized pawns penetrated easily, but the slightly larger noblemen had to be forced in with an enervating joggle» (Мистер Губерт подарил своей душеньке любовно выбранную вещицу: миньятюрные шахматы («она уже знает ходы») с щекотливенькими дырочками, высверленными в квадратах, куда вставляются и там удерживаются красные и белые фигурки; пешки размером с булавку входили с легкостью, но несколько более крупные и более крупные и благородные фигуры приходилось внедрять с обессиливающим проталкиванием); tart (плёха). Кроме того, критика удивляет и перевод pause как «вымолчка»? Помимо того, что это как минимум странный перевод для слова pause, происходит смещение смысла. В оригинале последовательно перечисляются действия: A pause for some light caresses, embarrassment,

---

<sup>316</sup> Барабтарло Г. А. «Лаура» и ее перевод / The Original of Laura: Фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло. СПб., 2010. С. 92.

feigned amusement, prefatory contemplation<sup>317</sup>. В переводе это звучит следующим образом: «Вымолчка — легкие ласки — скрытое смущение — наигранно-веселое удивление — предварительное созерцание»<sup>318</sup>. А пауза (pause) и ласки (caresses) становятся двумя отдельными действиями, когда в оригинале одно. В заключение, Балдицын выдвигает предположение о том, что Барабтарло — продолжатель ненавистной ему традиции «насилия над оригиналом», т.е. советской школы перевода.

Возвращаясь к примеру, в котором говорится о том, что «Флоре было четырнадцать лет невступно», мы можем найти подтверждение тому, что это действительно неуместное в данном контексте слово, обратившись к «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого: «Так изволите видеть, вот как и когда началось то, что привело меня к моему эпизоду. Началось это тогда, когда мне было невступно шестнадцать лет»<sup>319</sup>. Слово, уместное в толстовской повести, кажется совершенно лишним в «The Original of Laura», хотя употреблено в том же контексте.

Ряд примеров, представляющих собой устаревшие, неуместно использованные слова можно продолжать практически до бесконечности. Ещё один случай — Барабтарло передает нейтральное, обиходное слово «fridge» как «лédник», хотя это самый обычный холодильник, в котором Флора замечает сыр и открытую банку собачьего корма: «Flora spotted at once the alien creams in the bathroom and the open can of Fido's Feast next to the naked cheese in the cluttered fridge»<sup>320</sup>.

«Флора тотчас заметила в ванной чужие лосьоны, а в набитом всякой всячиной леднике открытую жестянку с собачьими консервами рядом с обнаженным сыром»<sup>321</sup>.

<sup>317</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 7.

<sup>318</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 23.

<sup>319</sup> Толстой Л.Н. Крейцеровая соната / СПб.: Азбука, Азбука-классика, 2019. С. 35.

<sup>320</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 5.

<sup>321</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 22.

Конечно, в русском языке существует устаревшее слово «ледник», и оно семантически схоже с холодильником, но эта схожесть не объясняет выбора в пользу первого варианта. В толковом словаре Ушакова мы находим следующее значение: «Погреб, набитый льдом для хранения скоропортящихся продуктов, кушаний и напитков. Поставить молоко на ледник. || Специальный шкаф со льдом для хранения портящихся продуктов. Комнатный ледник»<sup>322</sup>. Едва ли именно такой предмет находился в американской квартире, ключи от которой Флоре любезно одолжили Антоний (в оригинале Anthony, а на русский это имя можно было бы транскрибировать как «Энтони») и Винни Карр. Кроме того, Барабтарло не удается сохранить игру смыслов чужой-преданный (alien-fido).

Барабтарло продолжает создавать стилизацию и выбирает ещё одно слово из Толкового словаря Даля — «выпрастывать»<sup>323</sup>: «On the way back the distal edge of the right slipper lost its grip and had to be pried at the grateful heel with a finger for shoeing-horn»<sup>324</sup>. «На обратном пути наружный краешек правой туфли подвернулся, и пришлось его выпрастывать из-под благодарной пятки пальцем вместо рожка»<sup>325</sup>.

Спальня главных героев в оригинале описывается как «bleak», что сочетает в себе семантику холода, отсутствия жизни и уныния. Несомненно, эпитет «хладный» вбирает в себя эти смежные смысловые грани, однако тот

<sup>322</sup> Ушаков Д. Н. Толковый словарь Ушакова Д. Н. [Электронный ресурс]. —Режим доступа. — URL: <http://https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=27135>, свободный. Дата обращения: 07.05.2018.

<sup>323</sup> ВЫПРАСТЫВАТЬ, выпростать что, выпоражнивать, опрастывать, опоражнивать, вынуть, высыпать, вылить что из посуды или вместилища. -ся, возвр., страд. иногда употр. вместо испражняться. Выпрастыванье: длит. выпростание: окончат. выпростка жен., об. действие по гл. Выпросток, что-либо опростанное, опорожненное.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка (онлайн версия) [Электронный ресурс]. —Режим доступа. — URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-5367.htm>, свободный. Дата обращения: 23.04.2018.

<sup>324</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 7.

<sup>325</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло /С. 23.



факт, что это слово включает скорее поэтический и «пушкинский» контекст, т. е. неестественный и отживший для описываемой ситуации, не оправдывает его использования.

«I always know she is cheating on me with a new boyfriend whenever she visits my bleak bedroom more often than once a month (which is the average since I turned sixty)»<sup>326</sup>. «Я всегда знаю, что она мне изменяет с новым любовником, если она посещает мою хладную спальню чаще чем раз в месяц (среднее число этих посещений после того, как мне минуло шестьдесят лет)»<sup>327</sup>.

Также в тексте появляются и другие архаизмы: «гробоносец» вместо, например, носильщика гроба, и «приразиться». Слово «гробоносец» встречается в толковом словаре Даля в словарной статье, посвященной слову «гроб»: «Гробоносец муж. —сица жен. Несущий гроб, при похоронах»<sup>328</sup>. «Приразиться» же и вовсе встречается в словаре архаизмов русского языка и означает напасть, удариться. «That test — though admittedly a trivial affair — confirmed me in the belief that I was working in the right direction and that (unless some hideous wound or excruciating sickness joined the merry pallbearers) the process of dying by auto-dissolution afforded the greatest ecstasy known to man»<sup>329</sup>. «Этот эксперимент – пусть и тривиальный – укрепил во мне веру в то, что я на верном пути и что (если только к веселым гробоносцам не приразится какая-нибудь ужасная язва или мучительная болезнь) процесс умирания способом саморазложения доставляет величайшую из ведомых человеку услад»<sup>330</sup>.

<sup>326</sup> Nabokov, V. *The Original of Laura (Dying is Fun)*. P. 98.

<sup>327</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 59.

<sup>328</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка (онлайн версия) [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-6375.htm>, свободный. Дата обращения: 23.04.2018.

<sup>329</sup> Nabokov, V. *The Original of Laura (Dying is Fun)*. P. 46.

<sup>330</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 29.

Вышеперечисленные примеры можно назвать «безобидными» переводческими ходами Барабтарло, эпизодически стилизующими американскую реальность 1970-х годов в оригинале под дореволюционную русскую, но, тем не менее, не сильно искажающими смысл фрагментов романа. Однако такое смещение хронотопов совершенно непропорционально порождает путаницу у читателей, что, конечно, работает не в пользу Барабтарло. Все эти «ледники», «снеди», «приказчики» и другая дореволюционная лексика воскрешают в памяти травелог Василия Аксенова, в котором он описывает свое путешествие по Америке в 1975 году:

«В то же время есть в Америке, конечно, русские из «второй», послереволюционной эмиграции, которые свято берегут культурный русский язык и даже не особенно стремятся обучиться английскому. Я встречал весьма гордых стариков, возможно, бывших кавалергардов, которые живут в Америке уже пятьдесят лет, но американцев, то есть местных жителей, с великолепным равнодушием называют иностранцами:

- Верочка, тот господин, что заходил к Марине в прошлый четверг... Он наш или иностранец?

В чудесном русском языке этих людей, разумеется, нет многих современных слов. Они не знают, например, слова «холодильник» (ведь не было же холодильников в России до 1914 года!) и называют свои американские «фриджи» словом «ледник». Бензоколонку они называют «газолинкой», а вертолет все-таки обыкновенным американским словом «геликоптер»<sup>331</sup>.

Как и Барабтарло, герои Аксенова стремятся сохранить «культурный русский язык», тем не менее, не брезгуя и «обыкновенными американскими словечками». Так, Барабтарло, преследуя ту же цель, становится одним из карикатурных героев Аксенова.

Случаются у переводчика и более грубые смысловые неточности. Описывая лавку, которой заведовала Флора и где она продавала веера, Набоков пишет, что особым успехом пользовались веера с китайскими

---

<sup>331</sup> Аксенов В. Крутые сутки нон-стоп. – Litres, 2017. С. 45.

бабочками («oh they were a great hit»). Барабтарло же передает это довольно странным способом и упускает смысл, говоря, что «их поднимали как пыль». «Black fans and violet ones, fans like orange sunbursts, painted fans with dubtailed Chinese butterflies oh they were a great hit, and one day Wild came and bought five (five spreading out her own fingers like pleats) for “two aunts and three nieces” who did not really exist, but never mind, it was an unusual extravagance on his part»<sup>332</sup>. «Веера были черные и лиловые, были оранжево-лучистые, как брызнувшее из-за туч солнце, а были разрисованные китайскими бабочками-парусниками, и их поднимали как пыль, и однажды Вайльд зашел и купил сразу пять штук (она на пальцах показала, что – «пять», раздвинув их, как складки веера), для «двух теток и трех племянниц»», коих у него не было и в помине, но это неважно, такая расточительность была ему несвойственна»<sup>333</sup>.

А следующий отрывок из перевода может совершенно сбить с толку читателя, если тот не удосужится заглянуть в оригинал и посмотреть, как на самом деле любовник Флоры называет её, обращаясь к горничной. Обратимся к сюжету романа, эта сцена относится к экспозиции. Флора проводит ночь с очередным любовником в квартире Антония и Винни Карр. Мимоходом мы узнаем, что этот любовник Флоры —русский, так как он обращается к ней «душка моя»: My darling, dushka moya (eyebrows went up, eyes opened and closed again, she didn't meet Russian often, this should be pondered<sup>334</sup>). Кроме того, Флора в свою английскую речь вставляет русские кальки, например, то, как говорят о часах - «идти верно» (так Барабтарло переводит «to go right»): «She consulted the onyx eye on her wrist. It was too tiny and not costly enough for its size to go right, she said (translating from Russian)

<sup>332</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 50.

<sup>333</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло /С. 37.

<sup>334</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 10.

and it was the first time in her stormy life that she knew anyone to take off his watch to make love»<sup>335</sup>.

Из второй главы мы узнаем, что семья её отца — русские эмигранты. В 1920 году её дед Лев Линде с женой Евой и сыном Адамом эмигрировали из Москвы в Нью-Йорк. Отец Флоры, Адам женился на русской балерине Ланской, и у них родилась дочь Флора. После смерти мужа, Ланская с дочерью жила в Италии, в Англии и Франции, где прошло детство и юность Флоры (до поступления в колледж). У Флоры была гувернантка-англичанка и русская няня. Все это, несомненно, свидетельствует в пользу того, что разговор Флоры и её русского любовника даже мог происходить на русском языке (но в этом случае Набоков, возможно, транслитерировал русские слова, как он сделал с «душкой моей»). Однако в переводе той сцены, к которой мы сейчас обратимся, Барабтарло, на наш взгляд, допустил ошибку.

«Cora, the mulatto chambermaid, who let him in, surveyed the shabby courier, his comic cap, his wan countenance with its three days growth of blond beard, and was about to raise her chin and embrace his rustling load but he said “No, I’ve been ordered to give this to Madame herself.” “You French?”, asked scornful Cora (the whole scene was pretty artificial in a fishy theatrical way). He shook his head — and here Madame appeared from the breakfast room»<sup>336</sup>. «Кора, мулатка-горничная, впустившая его, смерила взглядом неказистого курьера, его фарсовую фуражку, изможденное лицо, обросшее трехдневной золотистой щетиной, и только было приподняла подбородок, чтобы принять в объятия его шуршащую охапку, как он сказал: «Нет, мне приказано передать барыне в руки». «Ты француз?» – презрительно спросила Кора (вся эта сцена была разыграна довольно натужно, в липовом театральном духе).

---

<sup>335</sup> Nabokov, V. *The Original of Laura* (Dying is Fun). P. 15.

<sup>336</sup> Ibid. P. 13.

Он покачал головой – и тут из комнаты, где по утрам пили чай, вышла сама барыня»<sup>337</sup>.

Напомним, что сцена относится к настоящему времени — 70-е годы, Америка, дом супругов Флоры и Филиппа Вайльда. Даже, исходя из предположения, что горничная Флоры знала русский язык, как и Флора и её любовник, скрывающийся под маской курьера, «Madame» не может быть переведено как «Барыня». В переводе Барабтарло эта сцена кажется абсурдной. В оригинале Кора и любовник Флоры разговаривают на английском языке, Кора предполагает, что любовник француз, так как он использует французское слово Madame. На наш взгляд, было бы логичнее сохранить обращение «мадам» в переводе, так и для русского читателя было бы ясно, почему Кора высказывает предположение о его французском происхождении.

В другом же отрывке для перевода «idol» Барабтарло выбирает русское слово, имеющее двойной смысл — истукан; несмотря на то, что слово «идол» функционирует в русском языке ровно так, как и «idol» в английском. Это подтверждает и статья из толкового словаря Даля (а к этому словарю мы обращаемся вслед за Барабтарло): «Истукан – муж. (истюкать, насечь тюкая, церк. Истукати) статуя, изваянный образ, изображение; болван; идол, кумир, языческий божок круглой работы, не плоской резбы. Истуканный, к истукану относящийся; истуканов, ему принадлежщ. Истукановаловица. Истуканщик муж. ваятель, ревдик, камнетес, литейщик, делающий истуканы. Истукановатый, истукану подобный, глуповатый, тупой»<sup>338</sup>. Так в переводе появляется еще один оттенок смысла, создается впечатление, что в этом описании автор в некотором роде издевается над Вайльдом: «There was also

<sup>337</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 35.

<sup>338</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка (онлайн версия) [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-12471.htm>, свободный. Датаобращения: 07.05.2018.

the recurrent search for his pencil sharpener, which he absently put in to a different pocket very time after use «Otherwise, between all those small movements, he sat perfectly still, like a meditative idol»<sup>339</sup>.

«То и дело предпринимались заново розыски карандашной точилки, которую он всякий раз после употребления по рассеянности совал в другой карман. Впрочем же, в промежутках этих незначительных телодвижений он сидел совершенно недвижно, как погруженный в созерцание истукан»<sup>340</sup>.

Кроме того, в этом же отрывке присутствует буквальный перевод — «pencil» sharpener становится «карандашной точилкой», хотя более привычным русскому читателю было бы словосочетание «точилка для карандашей». Еще один пример буквализма — перевод «embryonic notes» как «зачаточные заметки».

Следующий пример схож с предыдущим, в котором мы рассматривали перевод «idol» как «истукан». Барабтарло передает «trance» как «ступор», хотя в русском языке существует прямой эквивалент «транс». The three or four times that I reached that stage I forced myself to restore the lower half of my white “I” on my mental blackboard and thus wriggle out of my perilous trance<sup>341</sup>. «Те три или четыре раза, что я достигал этой стадии, я принуждал себя восстанавливать на черной мысленной доске нижнюю половину своего белесоватого «я» и таким образом выкарабкивался из состояния опасного ступора»<sup>342</sup>.

Создается впечатление, что для описания опытов Вайльда Барабтарло намеренно выбирает слова с переносным смыслом, что «снижает» тон повествования. Возможно, таким образом, он старается передать отчасти

---

<sup>339</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 79.

<sup>340</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло /С. 68.

<sup>341</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 81.

<sup>342</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло /С. 71.

ироничный тон, в котором Набоков рассказывает об самоистребительном увлечении своего персонажа.

Тем не менее, нельзя не отметить тот факт, что некоторые переводческие решения лишь на первый взгляд кажутся странными, например, перевод «comfortable chair» как «покойное кресло». В первую очередь, возникает желание добавить этот пример в список с устаревшими словами, и такое суждение имеет право на существование, ведь такое употребление слова «покойный» отсылает нас к эпохе Некрасова и Гончарова: «Удобный, не беспокоящий. Покойный кабинет. Покойное кресло. Покойно (нареч.) усестья. «Покоен, прочен и легок на диво сложенный возок». Некрасов. «Утром он ходил на службу в покойном вицмундире.» Гончаров»<sup>343</sup>. Но следует обратиться к контексту, и «покойное кресло» становится вполне уместным:

«Dissolution, in fact, is a marvelously apt term here; for as you sit relaxed in this comfortable chair (narrator striking its armrests) and start destroying yourself, the first thing you feel is a mounting melting from the feet upward»<sup>344</sup>. «Кстати сказать, слово «ликвидация» здесь на редкость удачно, потому что когда сидишь расслабившись в покойном кресле (тут повествователь похлопывает по подлокотникам) и приступаешь к самоуничтожению, тогда первое, что испытываешь, это все усиливающееся чувство, что таешь, начиная от ног и далее вверх»<sup>345</sup>.

Здесь покойный имеет не только семантику удобства, но и смерти и покойника, так Барабтарло вводит отсылку к самоуничтожительным опытам Вайльда. Однако необходимость такого наслоения смыслов вызывает сомнение, ведь сам автор употребил нейтральное «comfortable».

<sup>343</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка (онлайн версия) [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-3548.htm>, свободный. Дата обращения: 01.06.2018.

<sup>344</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 125.

<sup>345</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 65.

Обратимся к другим примерам, в которых можно найти попытку переводчика сохранить амбивалентность, которая присутствует в оригинале. Амбивалентность является основополагающей для художественного мира писателя, все главные темы его творчества так или иначе основаны на ней — метатема двоемирия, двойничество, зеркальность и многое другое. Возможно, самый яркий пример амбивалентности, которую переводчику сохранить практически не удалось, мы находим в эпизоде, где описывается книга, созданная любовником Флоры. Сюжет этого «романа в романе» параллелен сюжету самого романа, поэтому не возникает сомнений, что ментальные опыты должны быть описаны так же, как и опыты Вайльда.

«The “I” of the book is a neurotic and hesitant man of letters who destroys his mistress in the act of portraying her. Statically — if one can put it that way — the portrait is a faithful one. Such fixed details as her trick of opening her mouth when toweling her inguen or of closing her eyes when smelling an inodorous rose are absolutely true to the original, similarly the spare prose of the author with its pruning of rich adjectives.

Philip Wild read “Laura” where he is sympathetically depicted as a conventional “great scientist” and though not a single physical trait is mentioned, comes out with astounding classical clarity under the name of Philidor Sauvage<sup>346</sup>».

«Первое лицо книги – страдающий неврозами, неуверенный в себе литератор, который создает образ своей любовницы и тем ее уничтожает. Статически (если можно так выразиться) портрет правдив. Такие устойчивые подробности, как ее манера приоткрывать рот, вытирая полотенцем промежность, или прикрывать глаза, нюхая непахнущую розу, совершенно совпадают с оригиналом [...] равно как и сухая проза автора, с выполотыми пышными прилагательными. Филипп Вайльд прочитал «Лауру», где он показан сочувственно, как принято изображать «крупных ученых», и хотя ни

---

<sup>346</sup> Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 115.



одна из его физических черт в книге не упомянута, он выведен там с поразительной, классической отчетливостью под именем Филидора Соваж»<sup>347</sup>.

Дело в том, что уничтожение происходит не только посредством создания воображаемой картины, а непосредственно в ходе самого процесса, т.е. в процессе создания воображаемой картины. Все опыты Вайльда построены одинаково — самоуничтожение происходит в момент стирания собственных черт-частей тела на ментальном холсте. На наш взгляд, Барабтарло недостаточно точно передал этот момент в переводе, так как в оригинале присутствуют оба значения — и акт-создание портрета и процесс создания

Обратимся еще к одному отрывку, в котором Барабтарло начисто стирает двусмысленность. В самом начале романа Флора со своим любовником находится на вечеринке у г-жи Карр, сожалеющей, что Флоре не удалось привести её мужа Филиппа Вайльда. Флора отвечает ей:

«Mrs. Carr, her hostess, repeated what a pity it was that Philip could not come or rather that Flora could not have induced him to come! I'll drug him next time, said Flora, rummaging all around her seat for her small formless vanity bag, a blind black puppu»<sup>348</sup>. «Какая жалость, еще раз сказала г-жа Карр, хозяйка, что Филипп не мог придти, вернее, что Флоре не удалось уговорить его придти! В следующий раз я его опую чем-нибудь и привезу, сказала Флора, шаря вокруг кресла, где сидела, в поисках слепого черного щенка – своего безформенного ридикюля»<sup>349</sup>.

Конечно, это добавление кажется логичным, ведь Флора отвечает на конкретное сожаление г-жи Карр. Тем не менее, зная о непростых отношениях супругов (а об этом автор говорит уже в первом абзаце первой

<sup>347</sup> *Набоков В. В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло /С. 69.

<sup>348</sup> *Nabokov, V.* The Original of Laura (Dying is Fun). P. 4.

<sup>349</sup> *Набоков В. В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло /С. 22.

главы), возникает ощущение, что Флора может «опоить» мужа, как Баратарло переводит *drug*, не только для того, чтобы вынудить его поприсутствовать на вечеринке.

Однако есть и удачные примеры, отрывки, в которых Барабтарло удалось сохранить двусмысленность.

«Philip Wild spent most of the afternoon in the shade of a marbrosa tree (that he vaguely mistook for an opulent tropical race of the birch) sipping tea with lemon and making embryonic notes with a diminutive pencil attached to diminutive agenda book which seemed to melt into his broad moist palm where it would spread in sporadic crucifixions»<sup>350</sup>. «Филипп Вайльд просидел почти всю вторую половину дня в тени марбросы (которую он, не приглядевшись, принял за роскошную тропическую разновидность березы), потягивая чай с лимоном и делая зачаточные заметки миниатюрным карандашиком, прикрепленным к миниатюрной же записной книжке, которая, казалось, плавилась в его широкой влажной ладони, где она время от времени раскрывалась крестообразно»<sup>351</sup>.

Барабтарло переводит «it would spread in sporadic crucifixions» как «она время от времени раскрывалась крестообразно». Наречием «крестообразно», на наш взгляд, переводчик очень удачно передает двойной смысл, т.е. непосредственное движение раскрытия записной книжки и отсылку к экспериментам Вайльда. Аллюзия на эксперименты Вайльда работает с помощью сохранения в переводе «креста», что напоминает нам о сути опытов, постепенном «умирании» Вайльда и частей его тело, и их дальнейшем воскрешении. Кроме того, фигура креста отчасти напоминает нам о воображаемом «автопортрете» Вайльда—об одной вертикальной и двух горизонтальных черточках («a simple vertical line across my field of inner

<sup>350</sup> Nabokov, V. *The Original of Laura* (Dying is Fun). P. 78.

<sup>351</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 52.

vision, I, could be chalked in an instant, and what is more I could mark lightly by transverse marks the three divisions of my physical self: legs, torso, and head»<sup>352</sup>).

На основе вышеприведенных примеров можно сделать вывод о том, что перевод Барабтарло причудлив, местами даже чересчур. Чтение его перевода может вызвать диссонанс у читателей, ведь, с одной стороны, Барабтарло проявляет себя как прекрасный, последовательный филолог и переводчик, а с другой, как мерцающая тень, или даже двойник Набокова. Барабтарло играет с текстом, он старается вжиться в него, вписать его в контекст набоковского творчества, теряя местами, как бы это не было парадоксально, связь с оригиналом. Иногда у него действительно получается «стать» автором на время, так как его смысловые вкрапления можно назвать поистине набоковскими. Однако по большей части Барабтарло чрезмерно пытается создать и продемонстрировать мир Набокова (каким он является, по мнению Барабтарло), отсюда и дореволюционная лексика, и буквальный перевод, и бесконечные примечания, комментарии и объяснения.

Об этом свидетельствуют и рецензии на перевод «Лауры и её оригинала», выполненный Барабтарло. Одна из них принадлежит Михаилу Идову (Зильберману), бывшему главному редактору журнала GQ. Она была опубликована в журнале «Сноб» (казалось бы, самое подходящее для творчества Набокова издание). С немалой долей иронии Идов пишет об эксцентричном поведении переводчика, которое он расценивает как откровенное подражание Набокову. По мнению Идова, Барабтарло заимствует подход к общению с журналистами (например, в интервью Дашевскому, также ранее нами рассмотренному, он, по всей видимости заранее подготовил ответы на вопросы). Кроме того, Идов уделяет большое внимание странному стремлению Барабтарло печататься в дореформенной орфографии, и на этой основе он причисляет Барабтарло к тем, от кого переводчик так старательно пытается отмежеваться — к советской школе: «А

---

<sup>352</sup> *Nabokov, V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 63.*

нам претит не эксцентричность, а внезапная «звездность» Барабтарло. И он прав: феномен переводчика-звезды, переводчика-гуру (достаточно вспомнить культ Риты Райт-Ковалевой и процитированную все тем же Довлатовым фразу по поводу ее переводов Воннегута о том, что «Курт сильно проигрывает в оригинале») может существовать только в очень закомплексованной и закрытой — иначе говоря, советской, — культуре. Барабтарло каждым жестом подчеркивает, что к таковой не принадлежит. Но с удовольствием играет по ее правилам»<sup>353</sup>.

Статья Идова получила отклик в американском еженедельнике «The New Yorker». Небольшая заметка, в целом пересказывающая статью Идова, озаглавлена «The Mad Professor». По сути, эта та же самая рецензия, но немного расширенная. Вот еще один интересный фрагмент: «Barabtarlo pulled this stunt in order to underscore a point that the only salvation for the Russian culture would be to denounce everything Soviet (no matter that the work on the grammar reform has been going on since 1911). Along the way, he also informed the reading public that “No masterpiece... has ever been, or can be, written by anything other than the desnitsa (ancient term for right hand)”. Damn the “Remingtons and Macintoshes,” suitable only for typing drivel»<sup>354</sup>. Автор откровенно смеется над «чокнутым профессором», считающим, что истинный шедевр можно написать лишь «десницей», а не на пишущих машинках или компьютерах. Если этот момент можно посчитать очередной прихотью Барабтарло, то с фактом, что реформация орфографии началась еще в 1911 году, а не после революции, ничего не поделать – Барабтарло должен был принимать это во внимание, клеймя советские нововведения.

<sup>353</sup> Идов М. Упомомерачительно единственный случай профессора Барабтарло [Электронный ресурс]. — Электронные текстовые данные. — Режим доступа. — URL: <https://snob.ru/selected/entry/10544>, свободный. — Дата обращения 22.05.2018.

<sup>354</sup> *La Force Th.* The Mad Professor [Электронный ресурс]. — Электронные текстовые данные. — Режим доступа. — URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-mad-professor>, свободный. — Дата обращения 22.05.2023.

Тем не менее, в интервью, посвященном выходу его собственного романа, Идов называет Барабтарло своим любимым переводчиком: «Мой любимый переводчик — Геннадий Барабтарло, который переводил «Пнина» Набокова, а сейчас перевел «Лауру и ее подлинник». Он интересный человек: похоже, что он настолько погрузился в Набокова, что в какой-то мере уже считает себя Набоковым. Он дает интервью, как медиум, через которого вещает дух Набокова. Так вот, его вариант «Пнина» — это, грубо говоря, тотальный перевод, там Уолл-стрит становится улицей Стенной»<sup>355</sup>.

Помимо пояснений непосредственно в тексте романа, Барабтарло приводит большое количество сносок. В сносках появляется еще один тип межкультурного пространства – литературный. Переводчик обнаруживает смысловые пробелы в оригинале, т.е. он эксплицирует в сносках все возможные литературные аллюзии, которые Набоков довольно тонко вводил в оригинал романа (или не вводил, но Барабтарло все равно их находит). Сноски переводчика крайне интересно исследовать, так как они носят разный характер — в одних он поясняет иноязычные обороты, которые не перевел на русский язык, например, к выражению «tant pis» он делает сноску «Тем хуже»<sup>356</sup>, при этом не упоминая язык, на котором написана фраза изначально, как это обычно следует делать. Такой же стратегии он придерживается практически во всех случаях, где ему встречаются французские слова, например, к «faits-divers»<sup>357</sup> он делает сноску «смесь мелких новостей». Однако можно обратиться и к более интересному примеру, где он делает наоборот — Барабтарло переводит французский топоним, переведенный Набоковым на английский в оригинале как «the Blue Fountain Forest», а в сноске пишет, как он называется по-французски:

<sup>355</sup>Идов М. Весь двадцатый век вышел из кофейни [Электронный ресурс]. — Электронные текстовые данные. — Режим доступа. — URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/14479>, свободный. — Дата обращения 22.05.2018.

<sup>356</sup>Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / С. 26.

<sup>357</sup> Там же. С. 30.

«По возвращении в Париж Флора нашла себе других любовников. В обществе одаренного юнца из школы Ланской и еще одной охотно присоединившейся, более или менее взаимозаменяемой пары она ездила на велосипеде через лес Голубого Источника<sup>18</sup> в один романтический приют, где единственными приметам более раннего периода литературы были блестящий осколок стекла да лежащий во мху платок с кружевной каемкой.

<sup>18</sup>Т. е. Fontainebleau, в 60 верстах на юго-восток от Парижа»<sup>358</sup>.

Переводчик демонстрирует свою эрудицию, причем неоднократно. Он обращает внимание, что слова «прекрасное дитя», как он переводит набоковское a lovely child – это «последние слова неоконченной “Русалки” Пушкина»<sup>359</sup>. Или же высказывает предположение, что за названием балета «Narcisse et Narcette» («Нарциссе и Нарцетта» в его переводе) скрывается «Пародия названий балетов Фокина в Ballets Russes, например «Нарцисс и Эхо» Черепнина (1911) или «Дафнис и Хлоя» Равеля (1912)»<sup>360</sup>. И, конечно, комментирует термин из мира шахмат, так горячо любимых Набоковым, en passant— «диагональный ход пешкой, которым она может забрать соседнюю пешку соперника, сделавшую предыдущим своим ходом прыжок на два поля от начального и таким образом миновавшую битое поле»<sup>361</sup>.

Обратимся к другому примеру – переводчик считает необходимым оставить комментарии и в предисловии Дмитрия Набокова, показав безупречное знание жизни и творчества Набокова:

«Мне не нужно было заимствовать «ton bon» (умышленно исковерканный) из названий книг модных межеумков – я брал его из первоисточника<sup>3</sup>. Если какому-нибудь

<sup>358</sup> Таким образом мы приводим текст романа со сносками (сноски обозначены 12-м кеглем).

*Набоков В. В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло / СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 30.

<sup>359</sup> *Набоков В. В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа. С. 32.

<sup>360</sup> Там же. С. 29.

<sup>361</sup> Там же. С. 35.

бойкому комментатору угодно будет отнести этот случай к разряду мистических явлений, я не стану ему препятствовать. В настоящее время я решил, что Набоков, мнимым задним числом, не хотел бы, чтобы я стал его Человеком из Порлока или позволил, чтобы маленькая Жуанита Дарк – ибо так вначале звалась Лолита, предназначенная к сожжению, – сгорела как новая Жанна д'Арк»<sup>4</sup>.

**3** «"Хорошие манеры" по-французски "bonton" эта намеренная перестановка слов отсылает к книжке Дугласа Гофштадтера "Le Ton beau de Marot"(1997), в которой автор бранит Набокова последними словами за то, что тот отрицал допустимость рифмованного перевода таких трудных и больших поэтических вещей, как "Евгений Онегин". Первые два слова названия — многослойный каламбур: "ton beau" значит "твой любезный" или "красивое звучание" (только нужно поменять слова местами) и произносится практически так же, как "tonbon" — или как tombeau, что значит "гробница" или "могильный памятник"».

**3** «Кольридж, по его словам, не мог закончить поэму "Кубла-Хан", которую он уже было всю сочинил в опиумной полудреме, будучи прерван незванным пришельцем из Порлока (города на юго-западе Англии), и вспомнил и записал только 54 стиха. Жанна д'Арк говорила, что слышит нездешние голоса, повелевающие ей освободить Францию от англичан (в конце Столетней войны); она была сожжена в 1431 году как упорствующая в ереси. Об этих голосах глухо упоминает в письме к сводному брату Севастьян Найт в первом английском романе Набокова».<sup>362</sup>

Нередко Барабтарло в сносках комментирует свои переводческие решения. Например, он объясняет, почему выбрал для перевода имени Daisy Далия — «У Набокова здесь Daisy, ромашка, подчеркнуто флоральное имя, но неудобное по-русски, отчего пришлось выбрать для нее другой цветок»<sup>363</sup>. Довольно логичное объяснение — создается впечатление, что переводчик выбрал именно этот эквивалент для цветка, потому его название начинается на ту же букву, что и имя Daisy.

Но все же в основном сноски носят пояснительный характер и предназначены для так называемого широкого круга читателей. В частности,

<sup>362</sup> Набоков В. В. Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло. С. 15.

<sup>363</sup> Там же. С. 31.

он комментирует некие культурные конвенции или реалии, по его мнению, незнакомые потенциальным читателям-обывателям, например, Барабтарло рассказывает читателю, почему автор говорит в следующем фрагменте именно о воскресеньях: «A dozen Sundays passed and one had the impression that Laura had somehow got stuck on the seventh step (the last respectable one) or that, perhaps, some anonymous agent working for the author was buying up every week just enough copies to keep Laura there; but a day came when the climber above lost his foothold and toppled down, dislodging numbers seven and eight and nine in a general collapse beyond any hope of recovery»<sup>364</sup>. Дело в том, что каждое воскресенье выходит приложение к газете «The New York Times», в котором публикуется рейтинг самых востребованных книг.

Барабтарло вполне справедливо, на наш взгляд, полагает, что читательской аудитории перевода неизвестно, что традиционно женские фамилии переводятся на английский язык в мужском роде, за исключением некоторых случаев (о чем прямо говорит и Набоков):

«Generally speaking, one should carefully preserve in transliteration the feminine ending of a Russian surname (such as — aya, instead of the masculine — iy or — oy) when the woman in question is an artistic celebrity. Soletitbe».<sup>365</sup>

«Вообще говоря, если речь идет о женщине с артистической известностью, то в транслитерации ее русской фамилии следует прилежным образом сохранять женское окончание (например, – ая вместо мужского – ий или – ой<sup>27</sup>). Поэтому пускай она здесь будет Lanskaya<sup>28</sup> – тут и land (земля), и sky (небо), и печальное эхо ее танцевального имени.

<sup>27</sup>В прочих же случаях (т. е. если женщина не актриса или танцовщица и т. п.) по-английски было принято сохранять окончание мужского рода, по фамилии отца или мужа, на чем Набоков всегда настаивал в переводах: Anna Pavlova, но Anna Karenin. В противном случае, несведущий в русских родовых окончаниях читатель вынужден

<sup>364</sup> Nabokov V. The Original of Laura (Dying is Fun). P. 45.

<sup>365</sup> Ibid. P. 48.



заклЮчить, что отца Татьяны звали — «мистер Ларина», мужа Бетси — «князь Тверская» и т. д.

<sup>28</sup>У Набокова в рукописи тут стоит *Landskaya* — может быть, ради более наглядной анаграмматики и созвучия с фамильей мужа (Линд — Ланд)<sup>366</sup>.

Как и в этом примере, Барабтарло раз за разом поясняет особенности произношения слов английского языка, образующих особенные созвучия, создающие особый текстуальный и звуковой узор, игру слов, каламбуры, метафоры и многие другие элементы, которыми Набоков насыщает свой текст, но которые практически невозможно точно передать в переводе. Он напоминает, как по-английски произносится имя *Laura* и что оно созвучно с именем *Flora*, хотя и довольно подробно рассуждает об этом в послесловии. Возможно, Барабтарло предполагает, что его перевод может попасть в руки читателей, не владеющих вовсе или не владеющих в должной мере английским языком.

Кроме того, Барабтарло посредством сносок старается донести до читателя непередаваемые каламбуры Набокова, которые ему не удалось сохранить в русском переводе, например, такие созвучные на английском языке *Asparagus* и *Aspirin* (о чем сообщает нам Барабтарло в сноске) становятся менее созвучными «спаржей» и «аспирином». Или же он толкует каламбур, связанный с именем машинистки Сью Юре (*Sue Ure*): *The manuscript in longhand of Wild's last chapter, which at the time of his fatal heart attack, ten blocks away, his typist, Sue U, had not had the time to tackle because of urgent work for another employer, was deftly plucked from her hand by that other fellow to find a place of publication more permanent than Bud or Root*<sup>367</sup>.

Рукопись последней главы сочинения Вайльда, которую ко времени его смертельного инфаркта, случившегося за десять кварталов от его машинистки Сью Ю.<sup>50</sup>, она еще не успела переписать из-за срочной работы

<sup>366</sup> Барабтарло Г. А. «Лаура» и ее перевод. С. 42-43.

<sup>367</sup> Nabokov V. «The Original of Laura» (*Dying is Fun*). P. 96.

для другого заказчика, была ловко этим человеком изъята у нее из-под рук, с тем чтобы обрести для своего обнародования место более солидное, чем «Вершок» или «Корешок».

<sup>50</sup>Это обыкновенное сокращение имени «Сюзанна» в сочетании с инициалом фамилии (Юре, как в *de jure*) гомофонически воспроизводит известную в Америке фразу сутяг: [ГП] *sueyou*, т. е. «подам на вас в суд, засужу»<sup>368</sup>.

Однако, некоторые сноски Барабтарло выглядят избыточными. Так он комментирует пассаж: «Положение ее головы, доверчивая близость этой головы, ее благодарно сложенная ему на плечо тяжесть, щекотанье ее волос оставались неизменны всю дорогу; и однако, она не спала и с превеликой точностью остановила таксомотор и вышла на углу улицы Гейне<sup>8</sup>, не слишком далеко, но и не слишком близко от ее дома».

<sup>8</sup>Не делая никаких выводов, можно заметить акустическое сходство имени героини «Моей Лауры» с рейнской сиреной из известной поэмы Гейне «Лорелея»<sup>369</sup>.

Конечно, акустическое сходство есть, но следует ли вообще создавать такой комментарий, если он не несет никаких выводов, на что указывает и сам переводчик. Возможно, если более внимательно заняться этим вопросом, действительно обнаружится аллюзия на поэму Гейне, но стоит ли уделять этому внимание непосредственно в тексте романа?

С помощью сносок и статьи-послесловия переводчик старается как можно точнее, по его мнению, передать оригинал и прояснить все неочевидные и даже очевидные места, аллюзии, каламбуры, метафоры — все, что Набоков успел вплести в довольно-таки рваную ткань романа. Данная стратегия очень схожа со стратегией Набокова, которой он придерживался в переводе «Евгения Онегина», вспомним еще раз огромный комментарий, созданный как раз для того, чтобы творение Пушкина было максимально точно передано на английском материале. Барабтарло, конечно,

<sup>368</sup> *Набоков В. В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа / Пер. с англ. Г. Барабтарло. С. 58.

<sup>369</sup> Там же. С. 26.

не смог сравниться со своим кумиром (комментарий Набокова был в четыре раза больше самого перевода), но все же приблизился к нему. Его статья-послесловие<sup>370</sup> (около 41600 знаков без пробелов) и постраничные сноски (около 5000 знаков без пробелов) немногим меньше объема перевода (около 63000).

---

<sup>370</sup> В которой также есть постраничные сноски, своеобразный автокомментарий.

### **3.3. Проблематика межкультурного пространства в романе и переводческие принципы Г. Барабтарло в соотнесении с переводческой стратегией Вл. Набокова**

Набоков занимался переводами в течение всей творческой жизни. Его переводы крайне разнородны. В первую очередь, Набоков переводил произведения русской литературы на английский язык («Слово о полку Игореве», «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, лирику Пушкина, Лермонтова, Тютчева и др.), произведения зарубежной литературы на русский язык (стихи Брука, Ронсара, О'Салливана, Верлена, Сюпервьеля, Теннисона, Йейтса. Байрона, Китса, Бодлера, Шекспира, Мюссе, Рембо, Гёте и др.). Во-вторых, он выполнял переводы для использования в своих лекциях по русской литературе для англоязычных студентов. Кроме того, он сам переводил некоторые из своих произведений. Набоков выполнял переводы, преследуя разные цели. Так, например, переводы для студентов больше напоминают подстрочники, что обусловлено целью сформировать максимально точное представление о литературном произведении, написанном на русском языке. В связи с этим довольно сложно говорить об однородности переводческой концепции Набокова и систематическом следовании ей. Наш тезис не имеет оценочного характера (негативные оценки встречаются в работах некоторых упомянутых во введении исследователей), поскольку, рассматривая многогранность перевода как процесса и конечного продукта, нельзя говорить о том, что переводчик всегда и во всем обязан следовать своим правилам, ранее озвученным в отношении иного текста, находясь в совершенно другой ситуации. Важно учитывать культурно-исторический контекст, целевую аудиторию, язык исходного текста, язык перевода и цель, с которой переводчик берется за перевод. Осмысление перечисленных аспектов помогает переводчику определить свою стратегию, которой он и будет придерживаться в рамках работы над конкретным переводом. Довольно

странным представляется, что переводчик, озвучив однажды тезис о верности буквальному переводу, должен всю жизнь ему следовать вне зависимости от материала, с которым работает. По этой причине Набоков время от времени отступал от собственных заявлений, принимал переводческие решения, имеющие мало общего с тем, что он сам ранее заявлял.

В начале писательского пути он опубликовал перевод «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла на русский язык, который назвал «Аня в стране чудес» (1923). Этот перевод можно охарактеризовать как вольный в силу большой степени адаптированности к русской культуре.

Затем он продолжал переводить, в том числе собственные произведения, и выработал свою стратегию приблизительно к 1940-м годам. Обратимся к статье «The Art of Translation»<sup>371</sup>, опубликованной в 1941 году. В этой статье Набоков подробно излагает, каким должен быть переводчик, чтобы выполнить адекватный перевод литературного шедевра: переводчик должен быть одаренным, причем в той же мере, что и сам автор; переводчик должен не только разбираться в обеих культурах, исторических контекстах, но и в творчестве переводимого автора (чувствовать стиль, замечать реминисценции, понимать семантику слов); и самое важное — «наряду с одаренностью и образованностью он должен обладать способностью к мимикрии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием»<sup>372</sup>. Набоков призывает следовать за автором во всем, но ни в коем случае не допускать, чтобы самовлюбленный переводчик «принимался полировать и приглаживать шедевр, гнусно приукрашивая его, подлаживаясь к вкусам и предрассудкам читателей»<sup>373</sup>.

<sup>371</sup> *Nabokov, V. The Art of Translation. 1941 // Lectures of Russian Literature. – 2015. – P. 315-321.*

<sup>372</sup> *Ibid P. 316*

<sup>373</sup> *Ibid. P. 316*

Кроме того, Набоков откровенно заявляет о своей неприязни к буквальному переводу («Прежде всего я убедился, что буквальный перевод в той или иной мере всегда бессмыслен»<sup>374</sup>) и на материале первой строки стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» («Ya pomn-pnewchewed-po-yaumg-po-vain-yaу») показывает, в чем заключается несостоятельность такой переводческой стратегии, используя метафору райской птицы для обозначения русской строки и попугая, «трепыхающегося на земле, продолжающего выкрикивать глупости»<sup>375</sup>, коим оказалась та самая птица при переводе на английский язык. Однако, стоит заметить, что набоковский буквальный перевод расходится с общепринятым представлением о нем, едва ли настоящий буквалист стал бы переводить строку «Я помню чудное мгновенье» таким образом. Отрицая буквальный перевод, автор отрицал механическое замещение лексических единиц одного языка единицами другого языка («I remember a wonderful moment»), что наглядно продемонстрировал.

Публикации перевода «Евгения Онегина» предшествовали несколько статей, в которых писатель предуведомлял читателя об особенностях своего подхода к переводу творения великого русского писателя. Одна из них – «Problems of Translation: „Onegin” in English»<sup>376</sup> (1955), где Набоков декларирует свою переводческую программу. Вопреки распространенному мнению о том, что при переводе «Евгения Онегина» Набоков радикально пересмотрел свою переводческую стратегию, Набоков изменил лишь способ реализации своих теоретических принципов.

В первую очередь, по Набокову, любой перевод буквален, «буквальный перевод» – словосочетание тавтологичное и бессмысленное, перевод не

---

<sup>374</sup> Ibid. P. 318.

<sup>375</sup> Ibid P. 321.

<sup>376</sup> Nabokov, V. Problems of Translation: „Onegin” in English / Venuti L. (ed.). The translation studies reader. – Routledge, 2012.

может быть имитацией, адаптацией или пародией: «The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text, and nothing but the text. The term “literal translation” is tautological since anything but that is not truly a translation but an imitation, an adaptation or a parody»<sup>377</sup>. Неудобный, грубоватый буквальный перевод, по Набокову, в любом случае лучше самого приятного глазу парафрастического перевода, при этом под парафразом Набоков имеет в виду перевод, нацеленный на передачу «духа» оригинала (вспомним о неприязни писателя и, вслед за ним, переводчика Барабтарло ко всему советскому). Кроме того, переводчик должен выбирать, что он сохранит в переводе — смысл или форму, ибо адекватно передать и то, и другое невозможно. И в своем переводе Набоков делает выбор в пользу смысла. Переводчик должен в полной мере владеть культурно-историческим контекстом, актуальным для оригинального произведения, языком оригинала, знать биографию, предпочтения и круг чтения автора для передачи аллюзий («the translator should constantly bear in mind not only the essential pattern of the text but also the borrowings with which that pattern is interwoven»<sup>378</sup>). В противном случае ошибки неизбежны, и некоторые из них Набоков приводит, обращаясь к неудачным, по его мнению, переводам «Евгения Онегина». По мнению Набокова, пушкинский «Евгений Онегин» порой становится идеальным примером перевода, который Набоков характеризует как «абсолютно точный» (absolute accuracy). Переводчик же должен следовать за своим автором: «Pushkin has literally (i.e. with absolute accuracy) rendered Chénier’s “uneblanche” by “belyanka” and the English translator should reincarnate here both Pushkin and Chénier»<sup>379</sup>. При этом переводчик не может вносить своих добавлений ради рифмы или метра.

---

<sup>377</sup> Ibid. P. 115.

<sup>378</sup> Ibid. P. 117.

<sup>379</sup> Ibid P. 118.

Таким образом, всю информацию, необходимую читателю для полного понимания оригинала, Набоков предлагает поместить в сноски, «сноски, которые стремятся вверх подобно небоскрегам, в верхнюю часть той или иной страницы, чтобы оставить только свет одной текстовой строки между комментарием и вечностью»<sup>380</sup>.

Набоков неотступно следовал своей программе и в итоге завершил перевод пушкинского романа в стихах, который, вкупе с исчерпывающими комментариями, занял четыре тома. Непосредственно в комментарии к своему переводу «Евгения Онегина» Набоков обобщает свою позицию: «Прежде всего, «буквальный перевод» предполагает следование не только прямому смыслу слова или предложения, но и смыслу подразумеваемого, это семантически точная интерпретация, не обязательно лексически (относящаяся к передаче значения слова, взятого вне контекста) или структурная (следующая грамматическому порядку слов в тексте). Другими словами, перевод может быть и часто бывает лексическим и структурным, но буквальным он станет лишь при точном воспроизведении контекста, когда переданы тончайшие нюансы и интонации текста оригинала»<sup>381</sup>. Такое определение заставляет вновь обратиться к статье более ранней статье «The Art of Translation» и пересмотреть значение набоковского «буквального» перевода.

Перевод «Евгения Онегина» и комментарии к нему — колоссальная по своему масштабу работа, которой Набоков посвятил более десяти лет жизни, по большей части не была оценена и признана. Один из критиков, Эдмунд Уилсон, с которым, надо заметить, и личные отношения Набокова на тот момент были не совсем гладкими, даже сравнил буквальный перевод

---

<sup>380</sup> *Nabokov, V. Problems of Translation: „Onegin” in English / Venuti L. (ed.). The translation studies reader. P. 124.*

<sup>381</sup> *Набоков В.В. Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина: пер. с англ. / В.В. Набоков. СПб.: Искусство; СПб.: Набоковский фонд, 1998. С. 148.*



Набокова с машинным переводом. Перевод Набокова не только не вошел в литературный канон зарубежных переводных шедевров, но и попросту считался подстрочником.

В 1958 г. Владимир и Дмитрий Набоковы опубликовали перевод «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова на английский язык. В. Набоков также написал предисловие, в котором пояснил сюжет и фабулу романа, охарактеризовал героев романа и автора. Он замечает, что роман легко превратить в серию английских клишированных фраз, «пригладить» все непривычное, к чему склонны английские издатели. Набоков обращает внимание на тенденцию к тотальной доместикации переводных текстов в англо-саксонском мире, явление, детально осмысленное в монографии Лоренса Венути «The Translator's Invisibility»<sup>382</sup>.

Главные достоинства перевода, по Набокову – верность и адекватность оригиналу, а не читабельность, что совпадает с тезисами, высказанными в более ранних работах. Набоков считает, что перевод не должен производить впечатление оригинала, т.е. не должен читаться как будто это оригинал. Повторяя тезис о неизбежности жертв, Набоков поясняет, что ради точности ему пришлось отказаться от красоты слога и местами даже допустить грамматические нарушения. Все это обусловлено оригиналом – проза Лермонтова однообразна, часто встречаются лексические повторы; русский язык немного коряв, метафоры банальны. Набоков предпочел сохранить все это в переводе.

Эти рассуждения Набокова схожи с гораздо более поздними замечаниями переводчика Ричарда Пивиара. Пивиар занимался переводом русской литературы на английский язык в тандеме с Ларисой Волохонской. Пивиар заявляет, что переводчик не должен устранять шероховатости, ошибки на разных уровнях, если они присутствуют в оригинале, переводчик должен быть верен исходному тексту, а не стремиться к созданию гладкого,

<sup>382</sup> Venuti, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. – New York: Routledge, 2017.

идиоматичного перевода. А для того, чтобы быть верным оригиналу, переводчик должен чувствовать себя свободным в обращении со своим родным языком и стараться найти в нем соответствие художественному миру исходного текста. Верность художественному единству текста, со всеми его особенностями, ошибками и недостатками — основной тезис Пивиара. «Translation is not the transfer of a “detachable meaning” from one language to another. It is a dialogue between two languages. It takes place in a space between two languages»<sup>383</sup>. Свои тезисы Пивиар снабжает примерами из разных переводов романа Л. Н. Толстого «Война и мир» и приходит к выводу, что переводчики не смогли в полной мере передать некоторые элементы оригинального текста, стараясь избежать повторов несмотря на то, что повторы — значительный элемент во фразах, которые приводит в пример Пивиар. Шероховатости, если они есть у автора, должны быть точно переданы в переводе, как и все другие индивидуальные особенности художественного произведения — еще один важный тезис для понимания набоковского художественного метода.

Барабтарло стремится работать с переводом так, как работал Набоков, переводчик стремится следовать принципам, которые Набоков неоднократно озвучивал в статьях. Барабтарло придерживается буквализма, но буквализма в его собственном представлении (как и Набоков). У него все выходит иначе, что мы увидели, сравнив авторские переводы Набокова и перевод Барабтарло и то, каким образом в них эксплицируется межкультурное пространство. Под расплывчатой формулировкой «все выходит иначе» мы имеем в виду, что авторские переводы Набокова и перевод Барабтарло романа Набокова производят разный эффект с точки зрения читательской рецепции. Интересно, что при этом Барабтарло отчетливо пытается переводить в соответствии со стратегией Набокова.

---

<sup>383</sup> *Pevear, R. The Translator's Inner Voice // Материалы I Международного семинара переводчиков произведений Л.Н. Толстого, Ясная Поляна, 2007. С. 75.*

Основной тип межкультурного пространства, эксплицирующийся в русскоязычных версиях произведений у Набокова, – литературный, который часто практически неотделим от стилевого. В «Отчаянии» многие аллюзии имплицитны, но их присутствие раскрывается и тем самым подтверждает наличие межкультурного пространства литературного типа в «Despair». То же самое наблюдается и в романах «Conclusive Evidence», «Другие берега» и «Speak, Memory». При сопоставлении англоязычных версий романов между ними не было выявлено больших различий с точки зрения межкультурного пространства. Дополнения, внесенные в «Speak, Memory» в большинстве случаев обусловлены внесением дополнительной или уточняющей информации. Практически во всех рассмотренных эпизодах межкультурное пространство литературного и стилевого типа эксплицируется в «Других берегах», в англоязычных версиях же – оно лишь прочерчивается пунктиром или вовсе скрыто. Безусловно, это соотносится с тезисом Набокова об «обстоятельном» английском языке и «музыкально недоговоренном» русском, характеризующим набоковский идиостиль в работе на русском и английском языках в автобиографической прозе.

Вслед за Набоковым Барабтарло старается поэтизировать русский текст, однако, для этой поэтизации он выбирает иные методы. Почему же переводчику не удастся перевести так (или хотя бы приблизиться к тому), как это делал его кумир в авторских переводах?

Во-первых, одним из средств для поэтизации и стилизации текста перевода Барабтарло выбирает введение устаревших слов из пресловутого толкового словаря живого великорусского языка Даля, который он использовал с целью повторения опыта Набокова. Справедливости ради стоит отметить, что у Набокова встречаются устаревшие слова, однако не в том объеме, в каком их ввел в текст перевода романа «The Original of Laura» Барабтарло.

Обратимся к примерам, которые были рассмотрены в этой главе, а именно употреблению устаревших слов (например, «приказчик» и «снеть»). Так, мы видим, что образ «обиженного приказчика» из «Других берегов» стирается в «Speak, Memory» и «Conclusive Evidence», не заменяется иным (ср.: «Я готов, перед своей же земной природой, ходить, с грубой надписью под дождем, как обиженный приказчик» и «I feel the urge to take my rebellion outside and picket nature»). Барабтарло же берет нейтральное «shopgirls» и передает их как «приказчики» в переводе на русский язык. Однако мы можем найти возможный ориентир для Барабтарло. Если обратиться к другому авторскому переводу Набокова – переводу романа «Lolita» на русский язык – мы обнаружим в нем «щеголеватого молодого приказчика», который в оригинале обозначен как «a dapper young fellow»:

<p>A dapper young <b>fellow</b> was vacuum-cleaning a carpet of sorts upon which stood two figures that looked as if some blast had just worked havoc with them<sup>384</sup></p>	<p>Щеголеватый молодой <b>приказчик</b> чистил пылесосом что-то вроде ковра, на котором стояли две фигуры, имевшие такой вид, будто они только что пострадали от взрыва<sup>385</sup></p>
или	
<p>&lt;...&gt;«That was the exact type of moccasin I was trying to describe to that <b>jerk</b> in the store» &lt;...&gt;<sup>386</sup></p>	<p>&lt;...&gt; слышу, как Лолита говорит, когда опять трогаемся в путь: «Вот это был точно тот тип спортивных туфель, который я вчера так тщетно описывала кретину-<b>приказчику!</b>») &lt;...&gt;<sup>387</sup></p>

Благодаря этим примерам мы видим, на что ориентируется Барабтарло. «Парень» («fellow») и «придурак» («jerk») в оригинале становятся «приказчиками» в переводе, хотя в оригинале не указывается, что они

<sup>384</sup> Nabokov, V. *Lolita* : novel / Vladimir Nabokov. 2nd Vintage international ed. New York: Vintage Books, 1997. P. 165.

<sup>385</sup> Набоков В.В. Лолита / Волшебник; Лолита / Владимир Набоков. Санкт-Петербург: Азбука, 2018. С. 185

<sup>386</sup> Nabokov, V. *Lolita* : novel. P. 183.

<sup>387</sup> Набоков В.В. Лолита. С. 201.

являются работниками магазинов – это и так ясно из более широкого контекста.

В «Лолите» мы можем увидеть и «снeдь»:

<p>I must say she was very sweet and languid, and craved for fresh fruits, and I decided to go and fetch her a toothsome picnic <b>lunch</b> in Kasbeam<sup>388</sup></p>	<p>Должен сказать, что она была очень нежна и томна и что ей «безумно хотелось» свежих фруктов, так что я решил отправиться в центр Касбима за какой-нибудь вкусной пикниковой <b>снeдью</b><sup>389</sup></p>
---	--

Однако «снeдь» в «Лолите» не вызывает такое количество нареканий, она как будто бы остается незамеченной (ср. с фразой в переводе Барабтарло: «<...> а он видел в них запрещенную ему снeдь, растраниженное время и чудовищные расходы»).

Еще одно обнаруженное у Набокова в «Других берегах» слово из «набора» Барабтарло – «выпрастывать»: «Мы сворачивали влево по улице с прелестным названием Караванная, навсегда связанной у меня с магазином игрушек Пето и с цирком Чинизелли, из круглой кремовой стены которого **выпрастывались** каменные лошадиные головы».

Во-вторых, такая стилизация в переводе Барабтарло не соответствует контексту романа. Набоковская стилизация в «Других берегах» выглядит естественно, что обусловлено контекстом и интенцией автора. В «Других берегах», особенно, в первой половине романа речь идет об идиллическом образе дворянского детства, напоминающем «Детство» Толстого и целый ряд схожих произведений. Набоков намеренно стилизует повествование, Барабтарло тоже делает это неслучайно, но с другой целью. Набоков играет с

<sup>388</sup> Nabokov, V. Lolita : novel. P. 275.

<sup>389</sup> Набоков В.В. Лолита. С. 290.

читателем, показывает все возможности писательского инструментария, переключает разные культурные и стилистические коды. В эпизодах, где его намерения могут быть неочевидными для читателя, он эксплицирует свою технику – так, например, автор поясняет, что один из эпизодов «Других берегов» он стилизует под Флобера. Барабтарло также вводит стилизацию намеренно, он стремится, чтобы роман «The Original of Laura» был переведен на «романтический и точный русский язык». Он пишет в предисловии: «Современные нормы [русского языка] наряжены и закреплены негодными нормировщиками в исключительно неблагоприятных условиях. С другой стороны, ведь и Набоков - белоэмигрант, и нет спеси в том, что его переводчик пытается доступными ему средствами воспроизвести родную им обоим речь»<sup>390</sup>. По этой причине Америка 1970-х гг. эпизодически наполняется элементами, характерными скорее для культуры дореволюционной России. Желая передать Набокова как можно точнее, он в то же время будто бы слишком сосредотачивается на авторе, а не на тексте, который переводит.

Межкультурное пространство идеологического типа, а именно подтексты, связанные с эмоционально окрашенными оценками Советского союза (в противопоставлении дореволюционной России), присутствует у Набокова как в текстах литературных произведений и в их переводах, так и в метатекстовых элементах – предисловиях, комментариях и др. Мы рассматриваем метатекстовые элементы, так как в случае Набокова они имеют важное значение, поскольку нередко включаются или перекликаются с текстом художественного произведения, к которому они относятся. В этом отношении можно говорить о том, что Барабтарло повторяет Набокова – создает комментарии, сноски, послесловие переводчика для пояснения переводческих решений.

---

<sup>390</sup> Барабтарло Г. А. «Лаура» и ее перевод. С. 45.

В авторских переводах Набоков работает с межкультурным пространством гораздо тоньше Барабтарло, аккуратно вплетает его в ткань своих переводов. У Барабтарло же это выходит очень топорно и кричаще. Среди рассмотренных нами авторских переводов невозможно найти такой, который бы производил впечатление схожее с тем, что производит перевод Барабтарло. Безусловно, в наши задачи не входит идеализация переводов Набокова, у него тоже можно найти довольно спорные переводческие решения. Тем не менее, сравнивая переводы Набокова и Барабтарло, нельзя не заметить, что они производят разное впечатление на читателя. Оба эксплицируют «русский» мир в переводах на русский язык, но делают это по-разному. Набоков склонен эксплицировать межкультурное пространство литературного типа: в «Отчаянии» и «Despair» литературный тип межкультурного пространства в целом проявляется в смене модернистской парадигмы постмодернистской; в «Других берегах» литературный тип эксплицируется для усиления связи с предшествующей литературной традицией.

Набоков читает свои произведения и как переводчик-читатель расставляет акценты в переводе в соответствии со своей стратегией. Барабтарло же работает с репертуаром набоковского произведения иначе: он читает произведение Набокова и интерпретирует его в соответствии с тем, что представляется знакомым ему, работает с репертуаром текста по-своему и заполняет пробелы так, как ему кажется верным.

Тем не менее, перевод Барабтарло ценен для нашей работы – присутствие межкультурного пространства в тексте Набокова доказывается, в первую очередь, его экспликацией в авторских переводах, во вторую очередь, попыткой его экспликации в переводе Барабтарло.

Предпринимая попытку соотнести модель межкультурного взаимодействия, которая актуализируется в авторских переводах Набокова, с

типологией, предложенной Изером, на основе проведенного анализа мы можем сделать вывод о том, что она соотносится с несколькими моделями.

Во-первых, с **моделью равенства**, в рамках которой встреча с Другим создает представление о двойственности, что переходит в опыт выделения различий. Одна из стратегий Набокова – частичная адаптация оригинала в соответствии с культурой целевой аудитории, например, замена аллюзии на Пушкина аллюзией на Шекспира для англоязычной аудитории.

Во-вторых, имеет место и **модель признания первичности Другого**. Одна из первостепенных задач Набокова – укрепление связи своего творчества с предшествующей литературной традицией и взаимодействие с ней (в разных случаях это продолжение, диалог, рефлексия, переосмысление, отрицание, пародирование).

Кроме того, важно выделить модель ассимилирования, уподобления Другого посредством разъяснений, расширения знания, опыта. Она возникает благодаря многочисленным пояснениям, которые Набоков вводит для читателей. Эта же модель возникает и у Барабтарло.

Если говорить о соотношении моделей межкультурного пространства, выделенных Изером, с моделью в переводе Барабтарло, её тоже можно охарактеризовать как гибридную, поскольку она тяготеет одновременно к двум моделям Изера. Во-первых, к **модели отторжения**, поскольку с помощью перевода на русский язык, как это ни парадоксально, Барабтарло намеренно стремится проигнорировать, будто бы вынести в скобки так называемую культуру эпохи Советского союза, поскольку он выбирает язык культуры предшественницы – дореволюционной России. Во-вторых, в этом же его стремлении наблюдается пересечение с **моделью признания первичности Другого**, так как он очевидным образом отдает предпочтение культуре дореволюционной России, а Америка, страна, где разворачивается действие фрагментов романа, остается лишь незначительным фоном. В оригинале Америка особенно не выделяется, но и не уходит на второй план.



Таким образом, Барабтарло распознал межкультурное пространство в оригинале, но эксплицитировал его утрированным образом.

### 3.4. Выводы

В этом разделе работы мы, опираясь на категорию межкультурного пространства и методологию его анализа в литературных текстах, сосредотачиваемся на описании принципов перевода набоковских произведений и оценки переводческих решений Г. Барабтарло. Здесь были раскрыты причины, в силу которых труд Г. Барабтарло оказывается скорее переводческой неудачей, несмотря на его ориентацию на набоковский идиостиль.

Барабтарло выступает как соавтор, а не только переводчик Набокова, он добавляет новое в текст романа, стилизует его, тем самым его стратегия эксплицирует межкультурное пространство стилевого типа. Такая стратегия обусловлена стремлением работать так же, как в своих переводах работал Набоков. К сожалению, это ему далеко не всегда удается, так как во многом он буквально подавляет оригинал и представляет свою версию романа. Безусловно, любой переводчик читает и переводит в соответствии со своей стратегией, однако в данном случае насилие над оригиналом столь велико, что смысл оригинала искажается.

Устремления переводчика в целом понятны – он ориентируется на набоковскую манеру и идиостиль, однако ему совершенно не удается работать так же тонко, как автору оригинала. Переводчик особым образом работает с элементами, составляющими репертуар текста, он вычленяет элементы социально-исторического и литературного полей и эксплицирует их особым образом.

На основе анализа, проведенного в данной главе, можно сделать вывод о том, что Барабтарло переводит «The Original of Laura» в соответствии с моделью межкультурного взаимодействия признания первичности Другого. Межкультурное пространство, эксплицированное в переводе, явным образом помогает тексту стать мостиком, в первую очередь, к авторским переводам Набокова, и, во вторую очередь, ко всей русской литературной традиции.

## Заключение

Подводя итоги исследования, мы пришли к выводу, что **концепт межкультурного пространства**, предложенный Вольфгангом Изером в качестве инструмента рецептивной эстетики, может эффективно использоваться в литературоведческих исследованиях. В рамках настоящей работы межкультурное пространство было выбрано в качестве инструмента для исследования **историко-литературных и рецептивных аспектов прозы Владимира Набокова**. Мы доказали эффективность концепта межкультурного пространства, применяя его для **сравнительного анализа русских и английских произведений Набокова и их переводов (1930 - 2010-х гг.)**. Таким образом, заявленная во введении **цель работы достигнута**.

Полученные результаты позволяют говорить о том, что **поставленные задачи также были выполнены**. Сопоставительный анализ позволил выявить в прозе Набокова межкультурное пространство, под которым понимаются имплицитные смыслы, возникающие при переводе текста на другой язык благодаря стратегии чтения переводчика; переводчик в данном случае предстает читателем, реципиентом текста оригинала. Мы выделили **три основных типа межкультурного пространства в прозе Набокова: литературный, стилевой и идеологический типы**. К литературному типу **межкультурного пространства** относятся скрытые смыслы, связанные с историко-литературными аллюзиями. **Межкультурное пространство стилевого типа** характеризуется подтекстами, появляющимися благодаря использованию стилистических приемов. **Межкультурное пространство идеологического типа** включает в себя имплицитные смыслы, связанные с эмоционально окрашенными оценками СССР (в оппозиции к дореволюционной России). Несмотря на то, что мы выделяем отдельные типы межкультурного пространства, в произведениях автора они довольно

часто проявляются в связке друг с другом, мы можем наблюдать их проявление в разных комбинациях.

**Межкультурное пространство литературного типа** является ключевым для рассмотренных произведений Набокова. Наиболее ярким образом оно проявляется в романе «Отчаяние» (1932) и его авторском переводе «Despair» (1965). Проведенный в первой главе анализ позволил сделать вывод о том, что оригинал «Отчаяния» и перевод романа на английский язык принадлежат к разным литературным и, шире, культурным парадигмам. Оригинал тяготеет к модернизму, в то время как перевод – скорее, к постмодернизму. В этой смене эстетических ориентиров и состоит литературный тип межкультурного пространства. Основные функции межкультурного пространства литературного типа здесь – игра с читателем, утверждение собственной позиции, демонстрация литературного вкуса и ориентиров, «включение» романа в актуальный литературный контекст. Стилиевой тип межкультурного пространства в романе неразрывно связан с литературным и выполняет схожие функции.

В романах «Conclusive Evidence» (1951), «Другие берега» (1954) и «Speak, Memory» (1966) литературный тип тоже нередко проявляется вместе со стилевым, однако основная функция включения литературного типа – достраивание автобиографии, расстановка акцентов, утверждение связи с литературной традицией. Что касается романа «The Original of Laura» и его перевода на русский язык «Лаура и её оригинал», можно сделать следующий вывод: переводчик эксплицирует межкультурное пространство литературного типа, пытаясь следовать набоковской стратегии.

Стилиевой тип межкультурного пространства играет ключевую роль в автобиографических романах Набокова, наиболее отчетливо он эксплицирован в «Других берегах». Набоковское восприятие русского языка как мелодичного и поэтичного обуславливает способ изложения и введение стилистических приемов, зачастую отсутствующих в англоязычных версиях.

Когда Набоков переводит «поэтический» русский дискурс, его идиостиль неизбежно меняется таким образом, что эти «поэтические» обертоны, т.е. межкультурное пространство стилевого типа, исключаются из перевода на английский язык. Кроме того, Набоков наполняет текст «Других берегов» стилизациями в духе различных литературных жанров и направлений, что представляется ему невозможным в «Conclusive Evidence» и «Speak, Memoir».

Вслед за Набоковым Барабтарло в переводе «Лауры и её оригинала» старается опозитизировать русский текст, эксплицировать межкультурное пространство стилевого типа, однако, для этой поэтизации он выбирает иные методы: вводит устаревшие слова, не соответствующие лексике оригинала и историко-литературному контексту.

Что касается идеологического типа межкультурного пространства, мы можем заметить, что в романе «Другие берега» мы наблюдаем тенденцию к экспликации идеологического типа межкультурного пространства. Набоков выбирает стратегию чтения, которая понятна читателям благодаря схожему эмигрантскому опыту, тем самым адресует роман эмигрантам. Набоков подчеркивает неприязнь ко всему, что связано с СССР, чего практически нет в англоязычных версиях. В англоязычных версиях идеологический тип межкультурного пространства остается имплицитным и получает описательный, информативный характер в связи с необходимостью пояснения для целевой – американской и европейской – аудитории.

Барабтарло в переводе «The Original of Laura» не эксплицирует идеологический тип в тексте перевода, он предпочитает высказывать свое негативное отношение к СССР и всему, связанному с ним, в комментариях к переводу романа.

**Предположение** (о том, что изучение авторских (переводов В. Набокова) и традиционных переводов (в данном случае перевода Г. Барабтарло) позволяет выявить в них разные типы межкультурного

пространства, при этом степень полноты межкультурного пространства в разных переводах может варьироваться), ставшее отправной точкой для нашего исследования, **было подтверждено**. В рамках исследования мы обращались не только к авторским переводам Набокова, но и к переводу, выполненному сторонним переводчиком – Геннадием Барабтарло, что позволило, во-первых, подтвердить гипотезу о существовании межкультурного пространства в тексте Набокова, поскольку разные типы межкультурного пространства эксплицируются не только в авторских переводах, но и в переводе Барабтарло, т.е. переводчик как реципиент оригинала распознает имплицитные смыслы в соответствии с индивидуальной стратегией чтения. Во-первых, переводчики особым образом работают с элементами, составляющими репертуар текста, они вычленяют элементы социально-исторического и литературного полей и эксплицируют их особым образом, обусловленным индивидуальной рецепцией. Во-вторых, межкультурное пространство может быть эксплицировано в переводах по-разному, или же степень полноты межкультурного пространства в разных переводах может различаться, поэтому его изучение помогает охарактеризовать модели межкультурного взаимодействия, отраженные в переводах.

Наконец, мы предприняли попытку соотнести модель межкультурного взаимодействия, которая актуализируется в авторских переводах Набокова, с типологией рецепции Другого, предложенной Изером. Проведенный анализ позволил соотнести модель межкультурного взаимодействия в переводах Набокова с **моделью равенства**, наряду с **моделью признания первичности Другого** и с **моделью ассимилирования посредством расширения знания**. Согласно рецептивной эстетике Изера, в переводе Барабтарло скорее актуализируется **модель признания первичности Другого**.

Дальнейшие исследования могли бы плодотворно продолжить рассмотрение этого вопроса. Учитывая существование большего количества авторских переводов Набокова (нежели тех, что были рассмотрены в рамках настоящего исследования), автору кажется необходимой перспектива их изучения и сравнения с применением концепта межкультурного пространства.

## Список использованных источников и литературы

### Источники:

1. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н.Артеменко-Толстой. Предисл. А.Долинина. СПб.: «Симпозиум», 1999-2000.
2. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. Пер. в англ. / Сост. С.Ильина, А.Кононова. СПб.: «Симпозиум», 1997-1999.
3. *Набоков В. В.* Другие берега. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.
4. *Набоков В. В.* Камера обскура / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. / СПб., 2006. Т.3. С. 250–393.
5. *Набоков В. В.* Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина: пер. с англ. / В.В. Набоков. СПб.: Искусство; СПб.: Набоковский фонд, 1998. 927 с.
6. *Набоков В. В.* Лаура и её оригинал: фрагменты романа. Пер. с англ. Г. Барабтарло. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 21-74.
7. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. – Азбука, 2012.
8. *Набоков В. В.* Лолита / Владимир Набоков. - Санкт-Петербург: Азбука, 2018.
9. *Набоков В. В.* Отчаяние / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. / СПб., 2006. Т.3. С. 394–531.



10. *Набоков В. В.* Предисловие к 3-му американскому изданию романа // *Набоков В. Под знаком незаконнорожденных* / СПб: «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2012.
11. *Набоков В. В.* Строгие суждения / М.: КоЛибри, 2018.
12. *Nabokov, V.* Conclusive Evidence. A Memoir. N. Y.: Harper & Brothers, 1951.
13. *Nabokov, V.* Despair: A novel. – Vintage, 1989.
14. *Nabokov, V.* Lolita : novel / Vladimir Nabokov. 2nd Vintage international ed. New York: Vintage Books, 1997.
15. *Nabokov, V.* Problems of Translation: „Onegin” in English / Venuti L. (ed.). The translation studies reader. – Routledge, 2012. p. 113-126.
16. *Nabokov, V.* Selected letters (1940-1977). - New-York, London, San Diego, 1989.- 582 p.
17. *Nabokov, V.* Speak, Memory. An Autobiography Revisited. - New York, Vintage Books. A Division of Random House, Inc., 1989. - 316 p.
18. *Nabokov, V.* The Art of Translation. 1941 // Lectures of Russian Literature. – 2015. – p. 315-321.
19. *Nabokov, V.* The Original of Laura (Dying is Fun). Ed. by Dmitri Nabokov. – New York: Penguin Classics, 2009.

**Литература:**

20. *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003.
21. *Адамович Г.* Рец.: «Современные записки», книга. // Указ. соч. С. 119.
22. *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999
23. *Александров В. Е.* "Память, говори" и другие дискурсы / Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. – Алетейя, 1999.
24. *Анастасьев Н.* Феномен Набокова. М.: Сов. писатель, 1992.
25. *Бабиков А.А.* Находчивая Мнемозина: Архивные материалы к мемуарам Набокова // Литературный факт. – 2017. – Т. 4.
26. *Бабиков А.А.* Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. – Litres, 2020.
27. *Бакуменко О. Н.* Лексиконы билингва в ситуации автоперевода (на примере мемуарных книг В. Набокова) // Автореферат дис., Курск. – 2006.
28. *Балдицын П. В.* «Лаура» Набокова в оригинале и в переводе // Октябрь. – 2010. – № 8. – С. 165-170.

29. *Барабтарло Г. А.* «Лаура» и ее перевод / *The Original of Laura: Фрагменты романа. Пер. с англ. Г. Барабтарло.* СПб.: Азбука-Классика, 2010. – С. 75-105.
30. *Барабтарло Г. А.* Сочинение Набокова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
31. *Бицилли П.И.* Возрождение аллегии // *Русская литература.* 1990. №2.1. С.147-154.
32. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы / Глава 4. Бабочки: Санкт-Петербург, 1906–1910.
33. *Букс Нора.* Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
34. В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. -СПб.: РХГИ, 1997.
35. В.В. Набоков: pro et contra. Том 2. СПб.: РГХИ, 2001.
36. *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / СПб.: Кирцидели, 2004.
37. *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» — к «Отчаянию» / *Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н.* / СПб., 2006. Т.3

38. *Долинин А.* Набоков, Достоевский и достоевщина / Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове — СПб.: Академический проект, 2004 — С. 199-214.
39. *Долинин А., Утгоф Г.* Примечания / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. / СПб., 2006. Т.3.
40. *Левин Ю. И.* Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Russian literature. – 1990. – Т. 28. – №. 1. – С. 45-123.
41. *Леденев А.В.* Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Москва - Ярославль, 2004.
42. *Люксембург А.М.* Структурная организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики. // Текст. Интертекст. Культура. М., 2011. С. 319-330.
43. *Маликова М.Э.* Примечания // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5.
44. *Маликова М. Э. В.* Набоков: Авто-био-графия. – Академический проект, 2002.
45. *Матвеева М. А.* Диалог культур в англоязычной прозе В.В. Набокова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. – Шуя, 2010.

46. *Мельников Н.Г.* Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова. / Под общей редакцией Н. Г. Мельникова. Сост., подготовка текста: Н. Г. Мельников, О. А. Коростелев. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
47. *Мельников Н.* Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича (о творческой истории романа В. Набокова "Отчаяние") // Волшебная гора. М.: РИЦ "Пилигрим". №2. 1994. С.151-165.
48. *Мулярчик А.* Русская проза Владимира Набокова. М.: Изд-во МГУ, 1997.
49. *Носик Б.* Набоков-переводчик и переводчики Набокова // Иностранная литература. 1993. №11. С.238-242.
50. *Пило Б. Ч.* Набоков и русский символизм (история проблемы) // ВВ Набоков: pro et contra/Сост. Аверин Б.В. –Санкт-Петербург, 2001. – Т. 2.
51. *Плотникова Е. В.* Билингвизм культур в творческом наследии В.В. Набокова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. – Москва, 2004.
52. *Рейнгольд Н.И.* Модернизм в английской литературе. История. Взгляды. Программные эссе / Н.И. Рейнгольд; Рос. гос. гум. ун-т. – 2-е изд., перераб. – М.: РГГУ, 2017. 561 с.

53. *Сарнов Б.* Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. 1999. №. 3. С. 136-182.
54. *Сартр Ж. П.* Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: РХГИ. – 1999. – С. 976.
55. *Семенова Н. В.* Цитация в романе В. Набокова «Король. Дама, Валет» // Проблемы и методы исследования литературного текста. – 1997. – С. 59-73.
56. *Скаммел М.* Переводя Набокова, или Сотрудничество по переписке // Воспоминания одного из переводчиков В. Набокова // Иностранная литература, 2000. № 7. С. 274-285
57. *Сконечная О.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920–1930-х гг. Диссерт. на соиск. уч. ст. к. филол. н. М., 1994.
58. *Сребрянская Н. А.* Словотворчество В. Набокова и авторский перевод. // Социокультурные проблемы перевода: сб. науч. трудов: в 2 ч. Вып. 7, ч. 1. Воронеж, 2006. С. 225-238.
59. *Толстой И.* Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. М.: Искусство, 1990. С.5-42.

60. *Фролов В. И.* Переводческая концепция В.В. Набокова (соотношение теории и практики): автореферат дис. – М.: Моск. гос. лингвист. ун-т, 2017.
61. *Ходасевич В.* О Сирине / В.В. Набоков: pro et contra. Том 2. СПб.: РГХИ, 2001. С. 244-251.
62. *Цетлин М. В.* Сирин. «Возвращение Чорба». Рассказы и стихи // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология Ч. 1. СПб.: РХГИ, 1999. - С. 218-219.
63. *Чеснокова М. С.* Способы воссоздания метафорических тропов в автопереводе (на материале авторских переводов ВВ Набокова): автореферат дис. – Санкт-Петербургский государственный университет, 2003.
64. *Шадурский В. В.* Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова // НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2004.
65. *Шраер М.Д.* Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000.
66. *Alexandrov, V. E.* Nabokov's Otherworld. Princeton, 1991.
67. *Appel, A.* Nabokov's Dark Cinema. N.Y.: Oxford, 1974.
68. *Appel, A.* The Annotated Lolita. N.Y.: Vintage Books, 1991.

69. *Barabtarlo, G.* Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. American Literature. Vol. 40. N.Y.: Peter Lang, 1993.
70. *Barabtarlo, G.* Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's Pnin. Ann Arbor: Ardis, 1989.
71. *Barth, J.* The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment. Northridge: Lord John Press, 1982.
72. *Baudrillard, J.* Simulacra and simulation // University of Michigan press, 1994.
73. *Blackwell, Stephen H.* Zina's Paradox: The Figured Reader in Nabokov's The Gift. New York: Peter Lang, 2000.
74. *Bodenstein, J.* The Excitement of Verbal Adventure: A Study of Vladimir Nabokov's Prose. Heidelberg, 1977.
75. *Boyd, B.* Nabokov's Ada: The Place of Consciousness. Ann Arbor: Ardis, 1985.
76. *Boyd, B.V.* Nabokov: The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991.
77. *Boyd, B. V.* Nabokov: The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990.
78. *Connolly, J.* Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Others. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.



79. *Eco, Umberto.* Postmodernism, Irony and Enjoyable // Modernism/Postmodernism. Ed. by Peter Brooker. London and New York: Longman, 1992. P. 225-229.
80. *Field, A.* Nabokov: A Bibliography. N.Y.: McGraw-Hill, 1973.
81. *Field, A.* VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. London: Queen Ann Press, 1987.
82. *Fish Stanley, E.* Interpreting the "Variorum" // Critical Inquiry The University of Chicago Press. Vol. 2, No. 3 (Spring, 1976), pp. 465-485.
83. *Foster, J.B., Jr.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism.
84. *Fowler, D.* Reading Nabokov. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
85. *Grayson, J.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose / Oxford University Press. 1977.
86. *Holub, Robert C.* Textuality and the Reader's Response: Wolfgang Iser // Holub R. C. Reception theory. – Routledge, 2013.
87. *Hyde, G.M. V.* Nabokov: America's Russian Novelist. London: Marion Boyars, 1977.
88. *Iser, W.* On Translatability: Variables of Interpretation // The European English Messenger, IV / 1, 1995. P. 30-38.

89. *Iser, W.* The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1978. XII, 239 p.
90. *Iser, W.* The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett // Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1974.
91. *Iser, W.* The Reading Process: A Phenomenological Approach // New Literary History 3 (1972). P. 279-299.
92. *Jauss, H. R.* Literary History as a Challenge to Literary Theory // New Literary History 5 (1974). P. 7-37.
93. *Johnson, D. B.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985.
94. *Juliar, M. V.* Nabokov. A Descriptive Bibliography. N.Y.: Garland Publishing, 1986.
95. *Leving, Yu.* Anatomy of a Short Story: Nabokov's Puzzles, Codes, "Signs and Symbols" Bloomsbury Publishing USA, 2012.
96. *Levy, A.* Vladimir Nabokov: The Velvet Butterfly. Sag Harbor: The Permanent Press, 1984.
97. *Long, M.* Marvell, Nabokov: Childhood and Arcadia. Oxford: Clarendon Press, 1984.

98. *Maddox, L.* Nabokov's Novels in English. Athens: The University of Georgia Press, 1983.
99. *Malia, M.* Russia under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum. Cambridge, MA: Harvard UP, 1999. P. 205–206.
100. *McCormick Kathleen, Waller Gary F.* Text, reader, ideology: The interactive nature of the reading situation / Poetics – Vol. 16, Issue 2, April 1987, P. 193-208.
101. *Morton, D. V.* Nabokov. N.Y.: Frederick Ungar, 1974.
102. Nabokov at the Crossroads of Modernism and Postmodernism. / Ed. by Couturier, Maurice. Cynos special issue, 1995, 2, no.2. Nice: Universite de Nice — Sophie Antipolis.
103. Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes / Ed. by A. Appel and C.Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
104. Nabokov's World. Vol. 1: The Shape of N's World; Vol. 2: Reading Nabokov / Ed. by Jane Grayson, Arnold McMillan, Priscilla Meyer. PALGRAVE, 2002
105. *Proffer, Carl R.* From Otchaianie to Despair / Slavic Review. Vol. 27, No. 2 (Jun., 1968), pp. 258-267.
106. *Proffer, C.* The Keys to Lolita. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

107. *Rowe, W.W.* Nabokov's Spectral Dimension: The Other Worlds in His Works. Ann Arbor: Ardis, 1981.
108. *Sartre, Jean-Paul.* Vladimir Nabokov: La Méprise // Europe, June 15, 1939, pp. 240-249.
109. *Schuman, S.* Nabokov's Shakespeare/ Bloomsbury Publishing USA, 2014.
110. The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. Alexandrov. -N.Y., London: Garland Publishing, 1995.
111. *Toker, L.* V. Nabokov: A Mystery of Literary Structures. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
112. *Trubikhina, J.* The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation. – Academic Studies Press, 2015.
113. *Williams, Robert C.* Culture in Exile: Russian Emigres in Germany. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1972.
114. *Wood, M.* The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1995.

**Общая справочная литература:**

115. *Алексеев М.П.* Тургенев и музыка. Киев: Общество исследования искусств, 1918. 22 с.

116. *Асафьев Б.В.* Тургенев и музыка // Асафьев Б.В. Избранные труды. Москва: Издательство АН СССР, 1955. Т. 4. С. 157–158.
117. *Батюто А.И.* Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени // Батюто А.И. Избранные труды. С.- Петербург: Нестор-История, 2004. 960 с.
118. *Бельская А.А.* «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Ученые записки Орловского государственного университета. No3 (80), 2018 г.
119. *Бернштейн Н.Д.* Тургенев и музыка. Ленинград: Московско-Нарвский дом культуры им. М. Горького: ГИМП, 1933. 16 с.
120. *Доманский В.А.* Художественные функции музыки в романах И.С. Тургенева // Проблемы литературных жанров: Материалы 9-й международной научной конференции. Томск, 1999. С. 241-247; его же: Музыкальные темы и функции музыки в романах Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо» // Спаский Вестник. Вып. 21: Издательство Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново»», 2013. С.82–89.
121. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман. Вестн. Московского ун-та. Сер. 9. 1995. № 1. С. 98-99.

122. *Крюков А.Н.* Тургенев и музыка: музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963.
123. *Россельс В.* Опыт теории художественного перевода / Левый И. Искусство перевода. Пер. В. Россельса. - М.: Прогресс, 1974.
124. *Топоров В.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2003.
125. *Benjamin, W.* The Translator's Task. / The Translation Studies Reader edited by Lawrence Venuti. Routledge, 2000. P. 75-82.
126. *Pevear, R.* The Translator's Inner Voice // Материалы I Международного семинара переводчиков произведений Л.Н. Толстого, Ясная Поляна, 2007. С. 74-83.
127. *Popper, K. R.* Naturgesetze und theoretische Systeme //Lust an der Erkenntnis: Die Philosophie des 20. Jahrhunderts, Serie Piper Band 547, München/Zürich (Piper Verlag) 1986, pp. 379-391. – 1986.
128. *Wahidah, N.* Repertoire in F. Scott. Fitzgerald's The Great Gatsby: Analysis of Response Aesthetic Wolfgang Iser / PENAOQ: Jurnal Sastra, Budaya Dan Pariwisata, 1(1), P. 51-63.
129. *Wierzbicka, A.* The Meaning of the Christian Confession of Faith: Explaining the Nicene Creed Through Universal Human Concepts Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 2 (24). От семантических кварков до вселенной в алфавитном порядке. К 90-

летию академика Юрия Дерениковича Апресяна. — М., 2020. С. 150-169.

**Интернет-ресурсы:**

130. *Батюшков К.Н.* Беседка муз // [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <https://rvb.ru/batyushkov/Ostih/01opyt/03misc/068.htm>, свободный. Дата обращения: 10.04.2021.

131. *Долинин А.* Набоков — «нерусский» русский писатель [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <https://arzamas.academy/materials/1614>, свободный. Дата обращения 04.05.2020.

132. *Идов М.* Умопомрачительно единственный случай профессора Барабтарло [Электронный ресурс]. — Электронные текстовые данные. — Режим доступа. — URL: <https://snob.ru/selected/entry/10544>, свободный. — Дата обращения 22.05.2018.

133. *Пушкин А.С.* Сон [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: [https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/03juv\\_misc/1816/0203.htm](https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/03juv_misc/1816/0203.htm), свободный. Дата обращения: 03.04.2021.

## Приложения

### *Приложение 1*

#### **Предисловие к роману «Despair»**

The Russian text of *Despair* (*Otchayanie*—a far more sonorous howl) was written in 1932, in Berlin. The émigré review *Sovremennye Zapiski*, in Paris, serialized it in the course of 1934, and the émigré publishing house *Petropolis*, in Berlin, published the book in 1936. As has happened in the case of all my other works, *Otchayanie* (despite Hermann's conjecture) is banned in the prototypical police state.

At the end of 1936, while I was still living in Berlin—where another beastliness had started to megaphone—I translated *Otchayanie* for a London publisher. Although I had been scribbling in English all my literary life in the margin, so to say, of my Russian writings, this was my first serious attempt (not counting a wretched poem in a Cambridge University review, circa 1920) to use English for what may be loosely termed an artistic purpose. The result seemed to me stylistically clumsy, so I asked a rather grumpy Englishman, whose services I obtained through an agency in Berlin, to read the stuff; he found a few solecisms in the first chapter, but then refused to continue, saying he disapproved of the book; I suspect he wondered if it might not have been a true confession.

In 1937 John Long Limited, of London, brought out *Despair* in a convenient edition with a catalogue raisonné of their publications at the back. Despite that bonus, the book sold badly, and a few years later a German bomb destroyed the entire stock. The only copy extant is, as far as I know, the one I own—but two or three may still be lurking amidst abandoned reading matter on the dark shelves of seaside boarding houses from Bournemouth to Tweedmouth.

For the present edition I have done more than revamp my thirty-year-old translation: I have revised *Otchayanie* itself. Lucky students who may be



able to compare the three texts will also note the addition of an important passage which had been stupidly omitted in more timid times. Is this fair, is this wise from a scholar's point of view? I can readily imagine what Pushkin might have said to his trembling paraphrasts; but I also know how pleased and excited I would have been in 1935 had I been able to foreread this 1965 version. The ecstatic love of a young writer for the old writer he will be some day is ambition in its most laudable form. This love is not reciprocated by the older man in his larger library, for even if he does recall with regret a naked palate and a rheumless eye, he has nothing but an impatient shrug for the bungling apprentice of his youth.

Despair, in kinship with the rest of my books, has no social comment to make, no message to bring in its teeth. It does not uplift the spiritual organ of man, nor does it show humanity the right exit. It contains far fewer "ideas" than do those rich vulgar novels that are acclaimed so hysterically in the short echo-walk between the ballyhoo and the hoot. The attractively shaped object or Wiener-schnitzel dream that the eager Freudian may think he distinguishes in the remoteness of my wastes will turn out to be on closer inspection a derisive mirage organized by my agents. Let me add, just in case, that experts on literary "schools" should wisely refrain this time from casually dragging in "the influence of German Impressionists": I do not know German and have never read the Impressionists—whoever they are. On the other hand, I do know French and shall be interested to see if anyone calls my Hermann "the father of existentialism."

The book has less White-Russian appeal than have my other émigré novels; \* hence it will be less puzzling and irritating to those readers who have been brought up on the leftist propaganda of the thirties. Plain readers, on the other hand, will welcome its plain structure and pleasing plot—which, however, is not quite as familiar as the writer of the rude letter in Chapter Eleven assumes it to be.

There are many entertaining conversations throughout the book, and the final scene with Felix in the wintry woods is of course great fun.

I am unable to foresee and to fend inevitable attempts to find in the alembics of *Despair* something of the rhetorical venom that I injected into the narrator's tone in a much later novel. Hermann and Humbert are alike only in the sense that two dragons painted by the same artist at different periods of his life resemble each other. Both are neurotic scoundrels, yet there is a green lane in *Paradise* where Humbert is permitted to wander at dusk once a year; but Hell shall never parole Hermann.

The line and fragments of lines Hermann mutters in Chapter Four come from Pushkin's short poem addressed to his wife in the eighteen-thirties. I give it here in full, in my own translation, with the retention of measure and rhyme, a course that is seldom advisable—nay, admissible—except at a very special conjunction of stars in the firmament of the poem, as obtains here.

'Tis time, my dear tis time. The heart demands repose.

Day after day flits by, and with each hour there goes

A little bit of life; but meanwhile you and I

Together plan to dwell ... yet lo! 'tis then we die.

There is no bliss on earth: there's peace and freedom, though.

An enviable lot I long have yearned to know:

Long have I, weary slave, been contemplating flight

To a remote abode of work and pure delight.

The "remote abode" to which mad Hermann finally scurries is economically located in the Roussillon where three years earlier I had begun writing my chess novel, *The Defense*. We leave Hermann there at the ludicrous height of his discomfiture. I do not remember what happened to him eventually. After all, fifteen other books and twice as many years have intervened. I cannot even recall if that film he proposed to direct was ever made by him.

—VLADIMIR NABOKOV

March 1, 1965

Montreux

## *Приложение 2*

### **Предисловие к роману «Другие берега»**

Предлагаемая читателю автобиография обнимает период почти в сорок лет – с первых годов века по май 1940 года, когда автор переселился из Европы в Соединенные Штаты. Ее цель – описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем однозначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе. Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон.

Основой и отчасти подлинником этой книги послужило ее американское издание, «Conclusive Evidence». Совершенно владея с младенчества и английским и французским, я перешел бы для нужд сочинительства с русского на иностранный язык без труда, будь я, скажем, Джозеф Конрад, который, до того как начал писать по-английски, никакого следа в родной (польской) литературе не оставил, а на избранном языке (английском) искусно пользовался готовыми формулами. Когда, в 1940 году, я решил перейти на английский язык, беда моя заключалась в том, что перед тем, в течение пятнадцати с лишком лет, я писал по-русски и за эти годы наложил собственный отпечаток на свое орудие, на своего посредника. Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого – или Иванова, няни, русской публицистики – словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия. Долголетняя привычка выражаться по-своему не позволяла довольствоваться на новоизбранном языке трафаретами, – и чудовищные трудности предстоявшего перевоплощения, и ужас расставанья с живым, ручным существом ввергли меня сначала в состояние, о котором нет надобности распространяться; скажу только, что ни один стоящий на определенном уровне писатель его не испытывал до меня.

Я вижу невыносимые недостатки в таких моих английских сочинениях, как, например, «The Real Life of Sebastian Knight»; есть кое-что удовлетворяющее меня в «Bend Sinister» и некоторых отдельных рассказах, печатавшихся время от времени в журнале «The New Yorker». Книга «Conclusive Evidence» писалась долго (1946–1950), с особенно мучительным трудом, ибо память была настроена на один лад – музыкально недоговоренный русский, – а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный. В получившейся книге некоторые мелкие части механизма были сомнительной прочности, но мне казалось, что целое работает довольно исправно – покуда я не взялся за безумное дело перевода «Conclusive Evidence» на прежний, основной мой язык. Недостатки объявились такие, так отвратительно тарацилась иная фраза, так много было и пробелов и лишних пояснений, что точный перевод на русский язык был бы карикатурой Мнемозины. Удержав общий узор, я изменил и дополнил многое. Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо: «Позвольте представиться, – сказал попутчик мой без улыбки, – моя фамилья N.». Мы разговорились. Незаметно пролетела дорожная ночь. «Так-то, сударь», – закончил он со вздохом. За окном вагона уже дымился ненастный день, мелькали печальные перелески, белело небо над каким-то пригородом, там и сям еще горели, или уже зажглись, окна в отдаленных домах...

Вот звон путеводной ноты.

*Приложение 3*

**Предисловие к роману «Speak, Memory»**

THE present work is a systematically correlated assemblage of personal recollections ranging geographically from St. Petersburg to St. Nazaire, and covering thirty-seven years, from August 1903 to May 1940, with only a few sallies into later space-time. The essay that initiated the series corresponds to what is now Chapter Five. I wrote it in French, under the title of “Mademoiselle O,” thirty years ago in Paris, where Jean Paulhan published it in the second issue of *Mesures*, 1936. A photograph (published recently in Gisèle Freund’s *James Joyce in Paris*) commemorates this event, except that I am wrongly identified (in the *Mesures* group relaxing around a garden table of stone) as “Audiberti.”

In America, whither I migrated on May 28, 1940, “Mademoiselle O” was translated by the late Hilda Ward into English, revised by me, and published by Edward Weeks in the January, 1943, issue of *The Atlantic Monthly* (which was also the first magazine to print my stories written in America). My association with *The New Yorker* had begun (through Edmund Wilson) with a short poem in April 1942, followed by other fugitive pieces; but my first prose composition appeared there only on January 3, 1948: this was “Portrait of My Uncle” (Chapter Three of the complete work), written in June 1947 at Columbine Lodge, Estes Park, Colo., where my wife, child, and I could not have stayed much longer had not Harold Ross hit it off so well with the ghost of my past. The same magazine also published Chapter Four (“My English Education,” March 27, 1948), Chapter Six (“Butterflies,” June 12, 1948), Chapter Seven (“Colette,” July 31, 1948) and Chapter Nine (“My Russian Education,” September 18, 1948), all written in Cambridge, Mass., at a time of great mental and physical stress, as well as Chapter Ten (“Curtain-Raiser,” January 1, 1949), Chapter Two (“Portrait of My Mother,”

April 9, 1949), Chapter Twelve (“Tamara,” December 10, 1949), Chapter Eight (“Lantern Slides,” February 11, 1950; H. R.’s query: “Were the Nabokovs a one-nutcracker family?”), Chapter One (“Perfect Past,” April 15, 1950), and Chapter Fifteen (“Gardens and Parks,” June 17, 1950), all written in Ithaca, N.Y.

Of the remaining three chapters, Chapters Eleven and Fourteen appeared in the *Partisan Review* (“First Poem,” September, 1949, and “Exile,” January-February, 1951), while Chapter Thirteen went to *Harper’s Magazine* (“Lodgings in Trinity Lane,” January, 1951).

The English version of “Mademoiselle O” has been republished in *Nine Stories* (New Directions, 1947), and Nabokov’s *Dozen* (Doubleday, 1958; Heinemann, 1959; Popular Library, 1959; and Penguin Books, 1960); in the latter collection, I also included “First Love,” which became the darling of anthologists.

Although I had been composing these chapters in the erratic sequence reflected by the dates of first publication given above, they had been neatly filling numbered gaps in my mind which followed the present order of chapters. That order had been established in 1936, at the placing of the cornerstone which already held in its hidden hollow various maps, timetables, a collection of matchboxes, a chip of ruby glass, and even—as I now realize—the view from my balcony of Geneva lake, of its ripples and glades of light, black-dotted today, at teatime, with coots and tufted ducks. I had no trouble therefore in assembling a volume which Harper & Bros. of New York brought out in 1951, under the title *Conclusive Evidence*; conclusive evidence of my having existed. Unfortunately, the phrase suggested a mystery story, and I planned to entitle the British edition *Speak, Mnemosyne* but was told that “little old ladies would not want to ask for a book whose title they could not pronounce.” I also toyed with *The Anthemion* which is the name of a honeysuckle ornament, consisting of

elaborate interlacements and expanding clusters, but nobody liked it; so we finally settled for *Speak, Memory* (Gollancz, 1951, and *The Universal Library*, N.Y., 1960). Its translations are: Russian, by the author (Drugie Berega, The Chekhov Publishing House, N.Y., 1954), French, by Yvonne Davet (Autres Rivages, Gallimard, 1961), Italian, by Bruno Oddera (Parla, Ricordo, Mondadori, 1962), Spanish, by Jaime Piñero Gonzáles (¡Habla, memoria!, 1963) and German, by Dieter E. Zimmer (Rowohlt, 1964). This exhausts the necessary amount of bibliographic information, which jittery critics who were annoyed by the note at the end of Nabokov's *Dozen* will be, I hope, hypnotized into accepting at the beginning of the present work.

While writing the first version in America I was handicapped by an almost complete lack of data in regard to family history, and, consequently, by the impossibility of checking my memory when I felt it might be at fault. My father's biography has been amplified now, and revised. Numerous other revisions and additions have been made, especially in the earlier chapters. Certain tight parentheses have been opened and allowed to spill their still active contents. Or else an object, which had been a mere dummy chosen at random and of no factual significance in the account of an important event, kept bothering me every time I reread that passage in the course of correcting the proofs of various editions, until finally I made a great effort, and the arbitrary spectacles (which Mnemosyne must have needed more than anybody else) were metamorphosed into a clearly recalled oystershell-shaped cigarette case, gleaming in the wet grass at the foot of an aspen on the Chemin du Pendu, where I found on that June day in 1907 a hawkmoth rarely met with so far west, and where a quarter of a century earlier, my father had netted a Peacock butterfly very scarce in our northern woodlands. In the summer of 1953, at a ranch near Portal, Arizona, at a rented house in Ashland, Oregon, and at various motels in the West and Midwest, I managed, between butterfly-hunting and writing *Lolita* and *Pnin*, to translate



Speak, Memory, with the help of my wife, into Russian. Because of the psychological difficulty of replaying a theme elaborated in my *Dar* (The Gift), I omitted one entire chapter (Eleven). On the other hand, I revised many passages and tried to do something about the amnesic defects of the original—blank spots, blurry areas, domains of dimness. I discovered that sometimes, by means of intense concentration, the neutral smudge might be forced to come into beautiful focus so that the sudden view could be identified, and the anonymous servant named. For the present, final, edition of *Speak, Memory* I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial English text, but have availed myself of the corrections I made while turning it into Russian. This re-Englising of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before.

Among the anomalies of a memory, whose possessor and victim should never have tried to become an autobiographer, the worst is the inclination to equate in retrospect my age with that of the century. This has led to a series of remarkably consistent chronological blunders in the first version of this book. I was born in April 1899, and naturally, during the first third of, say, 1903, was roughly three years old; but in August of that year, the sharp “3” revealed to me (as described in “Perfect Past”) should refer to the century’s age, not to mine, which was “4” and as square and resilient as a rubber pillow. Similarly, in the early summer of 1906—the summer I began to collect butterflies—I was seven and not six as stated initially in the catastrophic second paragraph of Chapter 6. Mnemosyne, one must admit, has shown herself to be a very careless girl.

All dates are given in the New Style: we lagged twelve days behind the rest of the civilized world in the nineteenth century, and thirteen in the

beginning of the twentieth. By the Old Style I was born on April 10, at daybreak, in the last year of the last century, and that was (if I could have been whisked across the border at once) April 22«in, say, Germany; but since all my birthdays were celebrated, with diminishing pomp, in the twentieth century, everybody, including myself, upon being shifted by revolution and expatriation from the Julian calendar to the Gregorian, used to add thirteen, instead of twelve days to the 10th of April. The error is serious. What is to be done? I find “April 23” under “birth date” in my most recent passport, which is also the birth date of Shakespeare, my nephew Vladimir Sikorski, Shirley Temple and Hazel Brown (who, moreover, shares my passport). This, then, is the problem. Calculatory ineptitude prevents me from trying to solve it.

When after twenty years of absence I sailed back to Europe, I renewed ties that had been undone even before I had left it. At these family reunions, *Speak, Memory* was judged. Details of date and circumstance were checked, and it was found that in many cases I had erred, or had not examined deeply enough an obscure but fathomable recollection. Certain matters were dismissed by my advisers as legends or rumors or, if genuine, were proven to be related to events or periods other than those to which frail memory had attached them. My cousin Sergey Sergeevich Nabokov gave me invaluable information on the history of our family. Both my sisters angrily remonstrated against my description of the journey to Biarritz (beginning of Chapter Seven) and by pelting me with specific details convinced me I had been wrong in leaving them behind (“with nurses and aunts”!). What I still have not been able to rework through want of specific documentation, I have now preferred to delete for the sake of over-all truth. On the other hand, a number of facts relating to ancestors and other personages have come to light and have been incorporated in this final version of *Speak, Memory*. I hope to write some day a “*Speak on, Memory,*” covering the years 1940–60

spent in America: the evaporation of certain volatiles and the melting of certain metals are still going on in my coils and crucibles.

The reader will find in the present work scattered references to my novels, but on the whole I felt that the trouble of writing them had been enough and that they should remain in the first stomach. My recent introductions to the English translations of *Zashchita Luzhina*, 1930 (*The Defense*, Putnam, 1964), *Otchayanie*, 1936 (*Despair*, Putnam, 1966), *Priglasenie na kazn'*, 1938 (*Invitation to a Beheading*, Putnam, 1959), *Dar*, 1952, serialized 1937–38 (*The Gift*, Putnam, 1963) and *Soglyadatay*, 1938 (*The Eye*, Phaedra, 1965) give a sufficiently detailed, and racy, account of the creative part of my European past. For those who would like a fuller list of my publications, there is the detailed bibliography, worked out by Dieter E. Zimmer (*Vladimir Nabokov Bibliographie des Gesamtwerks*, Rowohlt, 1st ed. December, 1963; 2nd revised ed. May, 1964).

The two-mover described in the last chapter has been republished in *Chess Problems* by Lipton, Matthews & Rice (Faber, London 1963, p. 252). My most amusing invention, however, is a “White-retracts-move” problem which I dedicated to E. A. Znosko-Borovski, who published it, in the nineteen-thirties (1934?), in the émigré daily *Poslednie Novosti*, Paris. I do not recall the position lucidly enough to notate it here, but perhaps some lover of “fairy chess” (to which type of problem it belongs) will look it up some day in one of those blessed libraries where old newspapers are microfilmed, as all our memories should be. Reviewers read the first version more carelessly than they will this new edition: only one of them noticed my “vicious snap” at Freud in the first paragraph of Chapter Eight, section 2, and none discovered the name of a great cartoonist and a tribute to him in the last sentence of section 2 Chapter Eleven. It is most embarrassing for a writer to have to point out such things himself.

To avoid hurting the living or distressing the dead, certain proper names have been changed. These are set off by quotation marks in the index. Its main purpose is to list for my convenience some of the people and themes connected with my past years. Its presence will annoy the vulgar but may please the discerning, if only because

Through the window of that index

Climbs a rose

And sometimes a gentle wind ex

Ponto blows.

VLADIMIR NABOKOV

January 5, 1966

Montreux