

О РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ВАРИАНТАХ ЗАГЛАВИЙ РАССКАЗОВ В. НАБЕКОВА В СВЕТЕ ТЕОРИИ ПРОЗАИЧЕСКОГО ЦИКЛА

В данной статье изучается взаимосоотнесенность и взаимоидентичность русских и английских заголовков набековских рассказов. Делается заключение, что только с учетом английских эквивалентов (учитывая изначально особую билингвальную природу набековского творчества) рассказы могут быть восприняты наиболее полно; лишь так можно ощутить существенные циклообразующие связи и убедиться в наличии и функционировании особого (модернистско-постмодернистского) типа циклических структур.

Явление цикла и процесс циклизации все больше привлекают внимание историков и теоретиков литературы. Изучение литературной циклизации осуществляется на примере текстов разных эпох и разной родовой принадлежности. Несомненно, большее внимание было уделено циклу лирическому, в результате чего создан целый ряд классификаций циклических единств и выделены признаки циклов. Что касается прозы, и особенно прозы постклассической, то в этой сфере еще многое неясно, спорно и требует внимательного рассмотрения. Изучение роли циклизации в литературе русской и мировой послужит этапом осмысления природы того нового, что появилось в прозе рубежа веков и успешно развивалось на протяжении XX века. Проза рубежа веков и первых десятилетий XX века характеризовалась устойчивым стремлением к разного рода экспериментам, отрицанию существующих канонов и попытками создания новых принципов организации художественного текста – причем произведения, демонстрирующие указанную тенденцию, были созданы как авторами, склонными к модернистскому и авангардистскому типам построения эстетического феномена, так и следующими традиционным повествовательным приемам.

Слово «цикл» в русской художественной культуре и литературной критике появляется, по-видимому, не ранее XIX века. М. Дарвин приводит первые, по его данным, примеры использования слова «цикл» как историко-философского понятия. В. Белинский в статье о «Сумерках» Е. Баратынского выразался так: «Целый цикл жизни отжила наша Русь...». К. Случевский уже писал о возможности «целого цикла своеобразнейших стихотворений», который мог бы возникнуть из образов, чувств, настроений книг Ф. Достоевского [3, с. 6].

Что касается собственно литературоведения, то время появления в науке понятия цикла – вопрос спорный. М. Дарвин считает, что понятие это становится в литературоведении обиходным начиная с работ А.Н. Веселовского, т. е. примерно на рубеже XIX – XX веков, и видит два пути дальнейшей разработки понятия в веке двадцатом:

1) путь свободного приложения понятия цикла к различным явлениям литературного творчества. Иначе говоря, цикл как синоним любого единства. Скорее всего, имеется в виду такой тип литературной циклизации, о котором писал В.В. Виноградов, т. е. классификация литературных произведений с целью построения действительно научной истории мировой литературы. В связи с этим ученый объединял произведения разных авторов в циклы [1, с. 45-63].

2) путь применения понятия «цикл» к одному объекту: группе взаимосвязанных между собой произведений одного поэта [3, с. 8].

И. Фоменко утверждает, что предметом внимания литературоведения понятие цикла становится несколько десятилетий спустя после начала XX века, а в начале века оно лишь входит в литературный обиход, т. к. это было время «самопознания» жанра, и авторы объясняли себя читателю и друг другу (в предисловиях и рецензиях) [10, с. 31-32].

Не до конца выяснен вопрос о том, насколько широка сфера употребления термина «цикл». Л. Ляпина, например, предлагает разделить два понятия: цикл и циклизацию, говоря о том, что циклизация – объективный процесс, порождающий различные типы художественных единств, главным из которых является собственно цикл. В свою очередь собственно циклы делятся исследователями на задуманные авторами заранее и получившиеся в результате последующего объединения написанных в разное время и по разному поводу произведений. В терминологии М. Дарвина это первичный и вторичный циклы [3, с. 69] (первичный – это такой цикл, который создается поэтом с самого начала как художественное целое. Отдельные тексты пишутся специально для цикла; вторичный – такой цикл, который возникает на основе объединения различных стихотворений, написанных поэтом чаще всего в разное время и по разному поводу; на наш взгляд, подобное разделение вполне применимо и к циклам в прозе – как и определения, данные нижеприведенными авторами), в терминологии И. Фоменко – авторский и читательский [9, с. 29] (ав-

торский цикл есть сознательно сформированный поэтом лирический ансамбль, в котором стихотворения объединены общностью замысла. Он обладает системой обязательных признаков, принципиально отличающих его от сопредельных поэтических форм независимо от авторского жанрообозначения – отдел, глава, книга, роман в стихах, поэма, свехповесть, тетрадь, серия и т. д.; читательский, или редакторский, цикл, соответственно, лишен объединяющей силы авторского замысла), у Е. Хаева – связанные и свободные [11, с. 57] (по мнению исследователя, связанный цикл изначально задан автором: и ключевые, и периферийные тексты одинаково насыщены инвариантами; на первом плане – не радиальные связи, а линейные, обусловленные заданной последовательностью текстов; свободный цикл не выстроен автором, имеет концентрическую композицию – это значит, что определяются ключевые тексты, образующие семантический центр структуры и соотносящиеся с текстами периферийными).

Проблемой также является отделение цикла от смежных жанровых образований, в первую очередь от сборника рассказов. Для нас совершенно очевидно, что сборник рассказов может иметь циклический характер, а может и не иметь. Цикл – это такое единство, которое обнаруживается при анализе его на разных уровнях; сборник рассказов – гораздо более произвольное сосуществование художественных текстов. Так, к примеру, в сборнике Л. Андреева «Повести и рассказы» (1963) собраны разные во всех отношениях произведения: хронологически (с 1898 по 1912 г.), тематически (от «Пасхального рассказа» до «Губернатора» с антитеррористической направленностью или «Жизни Василия Фивейского»), на образном, на ритмическом уровнях и т. д.; практически нет взаимосвязей между рассказами. Конечно, все рассказы объединены авторским отношением к созданной им художественной действительности, но единство авторской позиции можно так или иначе проследить во всех произведениях писателя. Подобного же рода единство есть, скажем, сборник рассказов А. Платонова «У человеческого сердца». Возможна ситуация, когда цикл выделяется внутри сборника рассказов – скажем, в 5 том собрания сочинений А. Куприна включен цикл «Листригоны» – но сам том, будучи своего рода единством собранных вместе в данном случае волей редактора текстов, циклом не является.

Наиболее часто встречающееся, общее определение цикла звучит так: свехжанровое единство, обладающее относительно устойчивым типом

структуры, жанровыми признаками, тяготеющее иногда к большим жанровым формам («поэмой», «романной»). Цикличность воспринимается учеными как особая художественная возможность: каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей эстетической значимости; художественный смысл цикла не сводится только к совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих.

Любой цикл обладает следующими свойствами: наличие нескольких произведений, связанных друг с другом внутренними смысловыми связями; «вторичная целостность структуры»; монтажная композиция, при которой существует ассоциативная связь между текстами; концептуальность, зависящая от порядка расположения произведений в цикле, характеризующаяся выраженным отношением автора к окружающему миру; некий сюжет (развитие центрального мотива); общность некоторых системных элементов цикла (жанровых, стилистических, ритмических, образно-метафорических, лексико-фразеологических, интонационных и звуковых). Мы старались построить свое исследование, ориентируясь в первую очередь именно на эти моменты.

В. Набоков – писатель сложный для литературоведческого анализа. Его невозможно изучать только на одном языке, русском или английском, потому что в этом случае очень легко упустить что-то необыкновенно важное. В его текстах – множество образов, относящихся к Америке, ведь не зря американцы уверенно считают его своим писателем. Но не меньше образов и художественных деталей, которые может понять только русский читатель. Среди них выделяются те, что связаны с жизнью русской эмиграции, протекавшей в Европе. Ряд произведений обращен к изображению представителей разных европейских национальностей в их хронотопе – французов, немцев, итальянцев, поляков и т. д. Набоковские тексты, написанные по-английски, представляют особый интерес для специалистов по переводу, так как, переведенные на русский, они являются результатом сложного процесса: автор, для которого английский все же второй язык, несмотря на совершенное им владение, создает художественный текст с неосознанной оглядкой на русские лингвистические структуры, которые меняют «лицо» и приобретают новые оригинальные очертания. Набоков традиционно больше знаменит как романист; рассказы же рассматривались как ученичество, трениров-

ка перед созданием большой формы, поэтому подробно изучались редко. Тем не менее композиция цикла рассказов – далеко не единичное явление у Набокова, как в его русскоязычной, так и в англоязычной прозе. Первый цикл, включающий в себя и прозу, и поэзию, вышел в 1930 году – «Возвращение Чорба. Рассказы и стихи»; следом за ним, в этом же году, появился «Соглядатай». Следующий цикл рассказов появляется только через семнадцать лет, в США, на английском языке – «Nine Stories» (New York, 1947), в 1956 году там же опубликован русскоязычный «Весна в Фиальте» и другие рассказы», а последующие шесть циклов полностью англоязычные (в основном представляющие собой переводы русских текстов) – это сборник из тринадцати рассказов «Nabokov's Dozen» (1958), «Nabokov's Quartet» (1966), «A Russian Beauty and Other Stories» (1973), «Strong Opinions» (1973) – цикл писем, интервью, эссе, статей, «Tyrants Destroyed and Other Stories» (1975) и «Details of a Sunset and Other Stories» (1976). Три последних цикла 1970-х годов отличаются тем, что в них есть объединяющие вступления автора и его предисловия к каждому рассказу, что утверждает вербально необходимость восприятия рассказов каждого цикла как единства. Большинство циклов, особенно англоязычных, до сих пор не издано в России, что затрудняет исследователям задачу создания целостной картины взаимоотношений писателя со структурой прозаического цикла. Наиболее изученными являются два набокловских цикла: «Возвращение Чорба» и «Весна в Фиальте». А. Мулярчик отмечает, что в «Возвращении Чорба» ощущается намек на существование героя в нескольких измерениях [6, с. 115], что служит, на наш взгляд, объединяющим началом всех составляющих цикла; а Ю. Глобова рассматривает данный сборник как «особое поэтическое образование – метатекст» [2, с. 7], как такое цикловое единство, которое является переходным метажанром на пути к роману и организовано на метафабулах, метасюжетах, метамотивах. И. Карпович, исследуя поэтику целого и интертекстуальные связи сборника рассказов «Весна в Фиальте», отмечает, что «на фоне современной теории прозаического цикла сборник рассказов Набокова выглядит циклическим образованием особого типа, иллюстрирующим представление о целостности, сложившееся в литературе XX века, где целостность одновременно воплощает стремление к единству, «собранности» и ощущение хаосности мира» [4, с. 17].

А ведь набокловские единства подобного рода доказывают, что новая структура прозаического

цикла, получившая мощное развитие в I половине XX века в литературе символизма, акмеизма, нео-реализма, экспрессионизма, орнаментализма, плодотворно продолжает функционировать в творчестве одного из «отцов» постмодернизма – то есть переходит вместе с литературой на новый этап ее развития. Сам Набоков определял жанр своего рассказа так – «a small alpine form» (малая альпийская форма), что также выражает тягу к циклизации. Малая альпийская форма – это словно одна гора в горной цепи Альп; гора достаточно самостоятельная, на ней можно жить, на нее можно забираться, с нее можно кататься, но возникшая вместе с другими, являясь частью цепи, частью неотделимой и не способной существовать отдельно. Прозаический цикл Набокова и состоит из таких «гор», образующих большую форму; и, так же, как и в реальных горах, из одной в другую перетекают герои, события, мотивы (как туристы, побывавшие на разных вершинах или подножьях Альп). Рассказы порой в структурном плане трудно отличить друг от друга, они построены по единой инвариантной схеме и функционируют по одним и тем же законам. Часто трудно выявить, что же для Набокова было причиной и поводом объединить те или иные рассказы в единство. Сам автор говорил в одном английском интервью: «...Some of my plots and worlds are held together by magic alone» [12, с. 65] («...некоторые из моих сюжетов и миров соединены лишь волшебством»). Интересным моментом в процессе набокловской циклизации является то, что одни и те же рассказы становились частью разных циклических единств, будучи изданными на русском и на английском языках. Порой английские варианты заглавий, выбранные Набоковым для рассказов, написанных ранее на русском языке и позже переведенных на английский, более четко выражают содержание текста и его роль в структуре книги (различные варианты заглавий даны С. Паркером в статье «V. Nabokov and the Short Story» [12, с. 56-69]). Обратившись к циклу «Соглядатай», приведем следующие наблюдения. Так, рассказ «Оповещение» был переведен как «Breaking the News», и если понятие «оповещение» может быть связано как с хорошими, так и с плохими новостями, то выражение «to break the news» имеет значение «осторожно сообщать неприятную новость», что как раз соответствует происходящим в рассказе событиям и формирует иронический контекст, так как «осторожничанье» персонажей в процессе сообщения Евгении Исаковне новости о смерти ее сына принимает гротескный характер. Просто «Красавица» становится «A Russian Beauty», то

есть «русской красавицей», подчеркивание национальной принадлежности, необязательное в русскоязычном тексте, становится для писателя эстетически необходимо в английском его варианте, чтобы акцентировать конкретно российские особенности характера и поведения героини. Причем если в русском тексте рассказа взгляд на героиню дан как бы изнутри, то в английском, с новым заголовком, автор как бы слегка отстраняется с целью увидеть ситуацию со стороны.

Новая художественная доминанта выбрана Набоковым при переводе рассказа «Пильграм». Это имя главного действующего лица вызывает ассоциации с мотивом странничества в параллели-контрасте с реальным образом жизни героя. Будучи опубликован на английском языке, текст получает название «The Aurelian», что ориентирует читателя на восприятие произведения в контексте энтомологии, науки о насекомых, и точнее, о бабочках, так как «aurelia» в переводе с английского значит «кокон», «куколка», а «aurelian», соответственно общему правилу образования прилагательных в английском языке, выражает какого-то рода принадлежность субъекта к данному явлению. Таким образом, на передний план выводится не страсть героя к странствиям, а его доходящая до зависимости привязанность к бабочкам, о которой, естественно, повествуется и в русском тексте, но на что читатель, не будучи ориентирован заголовком, обращает не столь пристальное внимание:

«Он теперь не помнил точно, как и когда стали появляться в ней ящики с бабочками, но помнил, что любил бабочек с тех пор, как существует» [8, т. 2, с. 401].

«...счастье заключалось том, чтобы самому, вот этими руками, вот этим светлым кисейным мешком... самому, самому, ловить редчайших бабочек далеких стран» [8, т. 2, с. 402].

В связи с новым, англоязычным заголовком одним из центральных в рассказе становится такой образ:

«Когда наконец Зоммер сказал, что через три дня даст окончательный ответ, Пильграм решил, что мечта вот сейчас, сейчас из куколки вылупится» [8, т. 2, с. 407].

Рассказ, следующий в русском цикле «Соглядатай» через один после «Пильграма», называется «Случай из жизни». Автор не сразу нашел подходящее английское заглавие этому тексту: вначале был вариант дословного перевода – «An Event from Life», но, по-видимому, писатель почувствовал, что данное словосочетание не несет в себе столь гармоничного и привычного для читательского уха

содержания, как русское «Случай из жизни». Следующим возник вариант «An Actual Occurrence», что значит «подлинный (или «действительный») случай», что опять же не несет в себе некоего метатекстового смысла, и, наконец, опубликовано было произведение под заголовком «A Slice of Life», что настраивает реципиента на некую единую, глобальную картину в разрезе, на двоякую возможность: с одной стороны, понять лишь одну часть целого и построить свое представление об этом целом (то есть настраивать сознание на дедукцию); с другой, наблюдать объект (то есть жизнь) в разрезе, изнутри.

Более масштабным и нацеленным на хронологическое восприятие событий предстает английский вариант титула рассказа «Обида» – «A Bad Day», хотя сначала предполагалось «The Hurt» и «The Offence». Набоков выбрал «A Bad Day» еще и потому, что, как он отмечает в письме к Стивену Яну Паркеру от 21 января 1974 года, «This is to correct an oversight in my last letter. A BAD DAY is *Obida* (nice alliteration)» [12, с. 68] – таким образом, названия на двух языках звучат очень похоже, почти одинаково.

Приведем латинские транскрипции: [ˈbɪd] и [ˈbædeɪ]; произношения русского и английского заголовков почти идентичны, то есть с помощью фонетического соответствия в другой язык будто бы привнесена оригинальная, изначальная семантика.

Глубже, на наш взгляд, взаимодействует с содержанием английский вариант заголовка рассказа «Встреча», расположенного в цикле перед «Хватом» («A Dashing Fellow»). Встреча – понятие довольно-таки растяжимое и нейтральное, не несущее в себе эмоциональной окраски, стилистических особенностей и так далее. Осуществляя перевод, автор сначала обратился к столь же нейтральному «The Meeting», но потом исправил это заглавие на «The Reunion». «The Reunion» имеет следующие значения: 1) воссоединение; 2) встреча друзей, вечеринка; family reunion – сбор всей семьи; 3) примирение [7, с. 600]. В произведении повествуется о встрече двух братьев, не видевшихся десять с лишним лет; один из них, Лев, после эмиграции живет в Берлине, причем бедно и трудно; другой, Серафим, приехал в Берлин из Советской России в командировку, он занимает солидную должность и является членом партии. То есть братья были далеко друг от друга – возможна реализация значения «воссоединение», и, будучи в разных «лагерях» (капиталистическом и социалистическом), они, по сути, враги – возможна реализация

ция значения «примирение». До того, как Лев узнал о приезде брата, он собирался устроить рождественскую вечеринку у себя дома для друзей, двух семейных пар, и все атрибуты несостоявшегося праздника остались в его квартире – то есть вступает в силу значение «встреча друзей, вечеринка», перетекающее в «family reunion» – «сбор всей семьи». Действительно, всей, так как других родственников у братьев нет (упоминается о смерти родителей), Лев разошелся с женой, у Серафима, судя по всему, нет жены. Но, несмотря на то, что все значения лексической единицы «reunion» столь четко просматриваются в тексте, в итоге ни одно из них не реализуется, и они продолжают функционировать в качестве составных частей общей структуры иронического модуса художественности. Встреча братьев получается «жалкой», им не о чем поговорить, Лев из-за отсутствия спирта в спиртовке не может даже напоить гостя чаем («вечеринка»), воссоединения и примирения не происходит ни в начале:

«Внезапный звонок с парадной был как электрическая вспышка где-то под ложечкой.

Еще крупнее, еще толще, чем прежде. Он делал вид, что страшно запыхался. Он взял Льва за руку. Оба молчали, одинаково осклабясь» [8, т. 2, с. 370],

ни в конце:

«– Ну, ничего не поделаешь, – сказал Серафим. – Будь здоров. Как-нибудь опять встретимся...

– И ты будь здоров. Всех благ...

Он невольно оглянулся, подумал, что Серафим, сидя в подземном вагоне, тоже, быть может, вспомнил. Жалкая встреча» [8, т. 2, с. 374-375].

Прием иронии организует в данном случае текст и заголовок в единую художественную структуру, заставляя читателя воспринимать понятие «reunion», вынесенное в заголовок, как бы в иронических кавычках. Вполне естественно, что ирония – один из основных набоковских приемов – писатель постоянно что-либо имитирует, внешне принимает, а по сути дискредитирует явление в той или иной трактовке, дистанцируясь от предмета изображения. В русле ироничного модуса художественности читается, скажем, имя одного из персонажей рассказа «Занятой человек» («A Busy Man»):

«Этот странный сосед, сам (сам!) предложивший ему денежную помощь, поселился тут недавно, – снимал он две лучших комнаты в квартире, звали его Иван Иванович Энгель, полноватый такой господин с седыми кудрями, вроде музыкального или шахматного маэстро» [8, т. 2, с. 389].

Фамилия Энгель созвучна и английскому «angel», и русскому «ангел», а внешность и поведение персонажа описаны как пародия на образ ангела, помогающего человеку, находясь где-то рядом с ним; пародия на то восприятие действительности, в котором есть место подобным существам, – автор дистанцируется от данного субъекта, показывая тем самым свое ироническое к нему отношение.

Заметим, какие трансформации в процессе перевода происходят с заголовком текста, давшего название книге в целом – «Соглядатай». В отличие от этого предельно конкретного понятия, выражающего идею подсматривания и имеющего довольно точный английский эквивалент «spy», автор для рассказа в переводе выбирает полисемантическое «eye», лишь одно из значений которого, и то сленговое – «сыщик», «детектив». Остальные же – «глаз», «око», «зрение», «взгляд», «суждение», «глазок» (в двери, в сыре и т. д.), «ушко», «рисунок в форме глаза», «центр циклона», «экран» и т. д. – на первый взгляд не относятся к сюжету и героям; на самом деле контекст здесь создает так называемую семантическую диффузность, то есть совместимость отдельных лексических значений. Разграничение значений полисемантической языковой единицы и выбор одного из значений в данном случае не представляется необходимым и поэтому не осуществляется, так как калейдоскопичная, мозаичная структура рассказа (его также идентифицировали и как повесть, и как роман) «Соглядатай» и цикла «Соглядатай» предполагает использование каждого из них. К примеру, в рассказе «Пильграм» («The Aurelian») реализована такая семантика слова «eye» (приобретая статус сквозного образа):

«Бабочки на короткое время задерживались у него [прохожего. – О.Е.] в памяти. Крылья с большими удивленными глазами, лазурные крылья, черные крылья с изумрудной искрой, плыли перед ним...» [8, т. 2, с. 398].

«...Пильграму показалось, что есть что-то страшное в его счастье, – это изумительное счастье наваливалось, как тяжелая гора, и, взглянув в прелестные, что-то знающие глаза, которыми на него гладели бесчисленные крылья, он затряс головой...» [8, т. 2, с. 409].

А в рассказе «Хват» – сразу два значения «eye»: «– Вы куда едете?» – спросила она. Костенька сказал:

– А я вылезаю в...

Она назвала город, известный своим сырным производством» [8, т. 2, с. 380] («eye» в значении

«глазок в сыре» как бы заключен в процитированном отрывке).

Вдруг раздался звонок. Он беззвучно засеменил к двери, посмотрел в глазок, но ничего не увидел» [8, т. 2, с. 381] («eye» – дверной глазок).

Глазок («the eye») также может означать вид бабочки, у которого, кроме этого, есть еще два названия – сатиры и бархатницы. Такая семантика «the eye» просматривается в рассказе «Terra Incognita».

«Томная жара, бархатная жара» [8, т. 2, с. 361] (ассоциация с бархатницами);

описание же туземцев, нанятых героями в качестве носильщиков, вызывает четкую ассоциацию с мифологическим понятием сатиров:

«Носильщики, тоже набранные в Зонраки, рослые бадонцы глянцевиной коричневой масти, с густыми гривами с кобальтовой росписью между глаз, шли легким и ровным ходом» [8, т. 2, с. 361].

Сатиры как персонажи греческой мифологии описываются как покрытые шерстью, длинноволосые, бородатые, с лошадиными копытами, хвостами и ушами, однако торс и голова у них человеческие [5, с. 478]. То есть существа эти соединяют в себе черты человека и лошади. Лошадьи черты явно подчеркнуты и в набоковской характеристике туземцев – «масть», «грива», так что значение «eye» – сатир (вид бабочки) ассоциативно присутствует в тексте – что доказывается дальнейшим неоднократным упоминанием о ловле героями бабочек:

«...и Грегсон, вполне понимающий опасность нашего положения и все-таки с прежней жадностью ловящий бабочек и мух» [8, т. 2, с. 361-362];

«Грегсон взмахивал сачком, проваливался по бедра в парчовую жижу, и громадная бабочка, хлопнув атласным крылом, уплывала от него через камыши» (парча – материал, близкий по структуре к бархату) [8, т. 2, с. 363].

Почти в каждом из рассказов цикла «Соглядатай» в каком-либо ключевом моменте акцентируется образ «the eye» – глаз в своем первом значении, как часть лица. Скажем, в том же «Terra Incognita» в момент гибели героя, Грегсона, действительность его смерти доказывается тем, что «голубые белки сквозили между век» [8, т. 2, с. 367].

Иногда невыразительность глаз подчеркивается совмещением понятий «глаза» и «очки» (последние как своеобразная замена глаз):

«Вот он. Лицо его состоит из темных, со слепым бликом, очков в роговой оправе и шелковистой бородавки на щеке» («Занятой человек» – «A Busy Man»).

В данном описании очки выполняют функцию полной замены глаз. В другом случае появление пенсне помогает герою увидеть и совершить запланированный поступок:

«Этому решению, – говорил Павел Романович, – поспособствовала болезнь отца... По ночам там темно...»

«Павлик, – сказала Леночка, – вот твое пенсне, я нечаянно увезла в сумке». «По ночам там темно», – повторил Павел Романович; растворил, говоря, футлярчик, который она ему перебросила через стол, надел пенсне и, вынув револьвер, начал в жену стрелять» [8, т. 2, с. 424-425].

Фраза («По ночам там темно»), относившаяся к другой, отвлеченной теме, после получения пенсне повторена, словно будучи помещена в иной контекст и связана уже с иными событиями; герою было темно по ночам без бросившей его жены и поэтому он, приобретя зрение, в нее стреляет, что также связано с полисемантическим словом «eye», так как кружок, в который мы смотрим, целясь в револьвере, ружье, пистолете, тоже переводится как «eye».

Глаза с закатившимися белками – главное доказательство смерти в рассказе «Terra Incognita»; глаза же веселые и красивые – основной показатель жизненной силы, привлекательности в рассказе «Красавица» («A Russian Beauty»):

«...девочка в белой матроске... и с такими веселыми глазами, что ее все целовали в глаза, она с детства слыла красавицей» [8, т. 2, с. 425];

«Как любила она в углу на диване обсуждать... чьи-нибудь сердечные обстоятельства, ...и как сочувственно при этом улыбались ее чистые глаза, широко раскрытые, с едва заметными веснушками на тонкой сизоватой коже под ними и вокруг них...» [8, т. 2, с. 427].

Особая функция глаз и зрения акцентируется в заключительном рассказе цикла – «Оповещение» («Breaking the News»). Персонаж, вокруг которого концентрируется действие, «старенькая, небольшого формата, дама» [8, т. 2, с. 429]. Евгения Исаковна имеет возможность отключать восприятие мира с помощью слуха и делать только зрительные наблюдения:

«Несомненное превосходство Евгении Исаковны над тем или другим лицом... состояло в следующем: просто выключался слух, весь помещавшийся у нее в черном аппарате наподобие сумки» [8, т. 2, с. 430].

Женщина делает свои наблюдения, идя по улице, видя немые трамваи, ватных собак и т. д.; таким же образом она как бы выключается, не желая

слышать новости о смерти своего сына, и не только слышать, но и видеть того, кто их сообщит, текст завершается словами «но она уже боялась смотреть в его сторону». То есть повествование выполнило круг, начавшись со слова «Соглядатай» («The eye») и замкнувшись снова на взгляде («the eye»), причем если по-русски данные слова однокоренные, то по-английски это просто одно и то же слово, одна и та же полисемная единица языка.

Учитывая главную особенность нарративной структуры текста «Соглядатай» – то, что все персонажи, порожденные воображением повествователя, есть его собственные воплощения, – представляется возможным говорить о подобной же взаимосвязи между этими персонажами и героями других рассказов цикла, объединенных под общим заголовком «Соглядатай». По сути, все основные герои, организующие композиции рассказов, есть реализации одного инварианта – так же, как все варианты прочтения полисемной единицы «eye» есть воплощения одного изначально-го значения.

Интересные соотношения возникают и между русскими и английскими заголовками рассказов, составляющих последний русскоязычный цикл – «Весна в Фиальте». Из четырнадцати текстов все были переведены и опубликованы в составе уже иных, англоязычных циклов. Некоторые из них становятся в этих циклах заглавными – скажем, «Истребление тиранов», девятый по счету в «Весне в Фиальте», есть организующее начало в цикле «Tyrants Destroyed and Other Stories», увидевшем свет в 1975 году. Важен авторский выбор английского «to destroy» для передачи русского «истреблять». «To destroy» имеет первое значение «разрушать, уничтожать», второе – «делать бесполезным, сводить к нулю», и лишь третье словарное значение – «истреблять». Автор использует именно это слово, несмотря на то, что «истребление» чаще переводят как «extermination» или «extirpation». Нам представляется, что, учитывая акценты текста и выводы, к которым приходит повествователь, особенно важно в слове «destroy» его второе значение, ощущаемое в заключительной, семнадцатой главе рассказа:

«Перечитывая свои записи, я вижу, что, стараясь изобразить его страшным, я лишь сделал его смешным, – и казнил его именно этим – старым испытанным способом... Я... буду рад, если плод моих забытых бессонниц послужит на долгие времена неким тайным средством против будущих тиранов, тигроидов, полоумных мучителей человека» [8, т. 4, с. 404-405].

Повествователь, сначала задавшись целью уничтожить описываемого им тирана физически, в конце концов приходит к выводу, что гораздо действеннее будет сделать его бесполезным, непочитаемым, смешным, что разрешит не только данную, конкретную ситуацию, но и поможет избежать подобных положений в будущем. В таком сочетании текста с его заголовком многозначное «to destroy», отличающееся от ему подобных «to exterminate», «to extirpate» прежде всего значением психологического уничтожения, представляется наиболее удачным. К тому же в английской грамматической конструкции заголовка делается упор на совершенность действия (словосочетание дословно переводится «истребленные» или «уничтоженные тираны»), то есть уже в заголовке дается установка на успех. В русском же варианте подчеркнут процесс – «истребление» – но нет указания на ту или иную степень его успешности.

Другой набоковский рассказ (из русского цикла «Возвращение Чорба») становится заглавным в еще одном англоязычном цикле – это «Катастрофа», названная в переводе не «The Catastrophe» (такой вариант возникал, но был забракован), а «Details of a Sunset». Данное название имеет несколько объяснений, несколько вариантов прочтения. Одно – прямое, связанное с первым значением слова «sunset» – «закат солнца». В этом случае заголовок будет переводиться «подробности» или «элементы, части заката», что вполне соответствует содержанию текста, в котором образ солнечного заката, детально обрисованный, принимает характер лейтмотива:

«Когда полчаса спустя он вышел из пивной... огненный закат млеет в полете канала...» [8, т. 1, с. 371]

«Еще не высохшие лужи... отражали нежный вечерний пожар... Дома... были теперь смыты ярким охряным блеском, воздушной теплотой вечерней зари...» [8, т. 1, с. 371].

И так на протяжении всего рассказа – закат, именно такой, особенный, описанный в данном хронотопе, оттеняет чувства героя, прежде всего любовь к невесте, об уходе которой он не знает и никогда не узнает. Но английское слово «sunset» переводится также и «конец», «последний период жизни», «закат жизни», то есть заголовок может быть понят и как «описание подробностей ухода, предсмертного периода героя». Естественно, что в тексте реализованы оба значения, образ становится гораздо более емким, глубоким, полным драматизма и иронии одновременно. Русский заголовок рассказа не несет в себе такого многогранного со-

держания, ведь «катастрофа» – понятие гораздо более четкое и направленное. Рассказ из цикла «Соглядатай» – «Красавица» – также становится заглавным в еще одном англоязычном цикле – «A Russian Beauty and Other Stories», опубликованном в Нью-Йорке в 1973 году, – и так далее.

Анализ взаимосоотнесенности и взаимоидентичности русских и английских заголовков набоковских рассказов, а также изучение степени соответствия иноязычных заголовков оригинальным текстам позволяет утверждать, что автор, отличаясь выдающимся языковым чутьем и вниманием к художественным деталям, каждый раз выбирал той переводной вариант заглавия, который не

только четко выражал текстовую доминанту, но и часто формировал более насыщенный образ, от которого тянулись семантические цепи к другим рассказам того или иного цикла. Лишь с учетом их английских эквивалентов (учитывая изначально особую билингвальную природу набоковского творчества) рассказы могут быть восприняты наиболее полно; лишь в этом случае раскрываются некоторые неакцентированные, но тем не менее важные образы; лишь так можно ощутить существенные циклообразующие связи и убедиться в наличии и функционировании особого (модернистско-постмодернистского) типа циклических структур.

Список использованной литературы:

1. Виноградов В. О литературной циклизации // Поэтика русской литературы. – М., 1976. – С. 45-63.
2. Глобова Ю. Поэтика сборника рассказов Набокова «Возвращение Чорба». – Автореферат дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. – Самара, 2000.
3. Дарвин М. Проблема цикла в изучении лирики. – Кемерово, 1983.
4. Карпович И. Сборник рассказов Набокова «Весна в Фиальте»: поэтика целого и интертекстуальные связи. – Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. – Барнаул, 2000.
5. Мифологический словарь / Под редакцией Е. Мелетинского и др. – М., 1990.
6. Мулярчик А. Русская проза В. Набокова. – М., 1997.
7. Мюллер В. Англо-русский словарь. – М., 1989.
8. Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1990.
9. Фоменко И. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь, 1992.
10. Фоменко И. Понятие «цикл» в литературном обиходе начала XX в. // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. – Душанбе, 1982. – С. 31-32.
11. Хаев Е. Проблема композиции лирического цикла // Природа художественного целого и литературный процесс. – Кемерово, 1980. – С. 57.
12. Parker S.J. V. Nabokov and the Short Story// Russian Literature TriQuarterly. – 1991. – Vol.24.