



УДК 82.03; 82:81'255.2

ФОНОСЕМАНТИЧЕСКАЯ ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ В ПЕРЕВОДАХ В. В. НАБОКОВА

АЙКИНА Т.Ю.

Томский политехнический университет, г. Томск

izvestiya@ktu.aknet.kg

Статья посвящена проблеме интеграции звука и смысла в поэтическом тексте, которая была одним из лингвистических вопросов, волновавших чуткого к тонкостям языка Набокова-автора и переводчика. Способы передачи фоносемантики оригинала анализируются на материале его переводов тютчевской лирики. В работе продемонстрировано то, как Набоков виртуозно воспроизводил звукосемантику оригинала путем целенаправленного отбора фонетических структур для воссоздания всего богатства экспрессивного содержания подлинника.

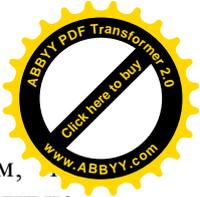
The article is devoted to the problem of integrating sound and meaning in a poetical text, which was one of the linguistic questions considering by Vladimir Nabokov as an author and a translator who had sensitive attitude towards details of language. The ways of representing original sound are analyzed based on his translations of F.I. Tyutchev's poetry. The paper shows how Nabokov masterly reproduced the sound semantics of the original text through purposeful selection of phonetic structures to represent the whole richness of its expressive content.

В современной лингвистике возрос исследовательский интерес к роли фонетических единиц в тексте. Единица нижнего уровня – фонема, не являясь прямым носителем значения, способна влиять на формирование содержания текста. Фонема реализует свои эвфонические, экспрессивные и изобразительные возможности в составе определенных систем – звукорядов, возникающих благодаря распределению звуковых единиц в текстовом пространстве.

Общеизвестно, что звуковая организация присуща, главным образом, стихотворному тексту в связи с «теснотой звукового ряда», сгущением содержания на малом пространстве поэтической миниатюры. Лаконизм стихотворного произведения «достигается за счет фундаментального принципа структурной организации стихотворения – принципа повторяемости. В основе его реализации лежит ритм, а также рифма, лексико-синтаксические повторы и параллелизмы, аллитерации и ассонансы» [1]. Таким образом, в замкнутом поэтическом пространстве, характеризующемся большим взаимодействием звукоассоциативных полей и особым влиянием рифмы, фоносемантика приобретает особую роль. Система звуковых повторов ориентируется на так называемую звуковую память слова, то есть его способность вызывать в памяти и притягивать к себе в тексте близкие по звучанию слова. И. А. Виноградовым была предложена формула содержательного синкретизма: «Необходимо понять звуковую сторону как часть, как сторону образной структуры произведения, необходимо раскрыть то живое содержание, которое в звуковом строе находит свое выражение» [2].

Фонетическая упорядоченность поэтического текста может выполнять орнаментально-эстетическую (поэтическую) функцию. В таком случае созвучия, звуко сочетания, будучи источником эстетического эффекта, создают музыкальность стиха, его благозвучие. Об особенностях звучания русского стиха Н. В. Гоголь писал: «Дивисься драгоценности нашего языка: что ни звук, то и подарок; все зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное название еще драгоценнее самой вещи» [3]. Таким образом, поэтическая функция выполняет задачу эвокативности, т.е. способности вызывать в человеке эстетическое переживание.

Звуковой символизм – связь между звуками и образными представлениями или ощущениями, которые они вызывают, – выполняет сложное семантическое задание, направленное на создание некоторого внутреннего звукового образа. Доказано, что звуковые особенности поэтического текста, включающие рифмы, звуковые контрасты и доминанты, воспринимаются на сенсорно-эмотивном уровне. В результате ассоциативных связей созвучные лексемы неизбежно вступают в образно-паронимические отношения. Интегрирование звука и смысла приобретает содержательную значимость и влияет на восприятие текста. За счет сгущения звуков или, напротив, их пониженной частотности фонемы становятся структурно активными элементами поэтической речи. «К естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется "сверхорганизация", соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые



группы» [4]. Учет подобных сверхязыковых связей позволяет сделать вывод о том, «фонетическая когерентность поэтического оригинала оказывается одной из его коммуникативно-релевантных характеристик» [5].

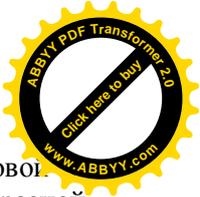
Активное изучение звуковых повторов началось с работ Ф. де Соссюра в начале XX века, получило развитие в исследованиях О.М.Брика, Ю.Н.Тынянова, Вяч.Иванова, Р.Якобсона. Дальнейшее рассмотрение проблемы фонетической организации текста прослеживается в трудах современных ученых (Ю.М.Лотмана, В.Н.Топорова, В.П.Григорьева, Н.А.Кожевниковой и др.), где звуковые повторы были подвергнуты систематизации и терминологизации. Теоретическое осмысление звукосемантики, в свою очередь, повлияло на художественную практику поэтов и писателей. Сознательная установка на обнажение звуковой структуры текста характерна для поэзии и прозы XX в. В начале XX в. поэты (А.Белый, В.Хлебников, В.Маяковский, М.Цветаева и др.) подняли вопрос о формальной семантизации звуковых подобию текста. Сегодня лингвистика утверждает, что «одной из процедур комплексного анализа стиха является воссоздание и семантизация звукоассоциативных полей» [6].

Фонетический состав слова является эмоциональной предпосылкой, «предшествующей непосредственному смысловому восприятию слова читателем» [7]. Несмотря на то, что связи между звуком и смыслом весьма смутны, с трудом поддаются прояснению и требуют дополнительных обоснований, они осязаются, и, по крайней мере, отчасти обладают общезначимостью – таковы звукоизобразительные ассоциации («шипенье ш», «свист с», «рочот р», «плавность л», «нудность н», «пронзительность и», «мрачность у» и т.д.). Удивительная завораживающая достоверность подобного восприятия передается читателю поэтического текста. Поэтами и лингвистами активно предпринимаются попытки раскрыть и другие аспекты значения звуков, как, например, цветовые, а также «высокие» и «низкие», «темные» и «светлые».

Магическая сила созвучий была объектом пристального внимания В.В.Набокова. Он придавал огромное значение звуковому облику слова в своём собственном творчестве, всему, что связано с фонетическим своеобразием текста – каламбурам, ассонансам, аллитерациям. Фонетико-акустическая форма имен, названий оказывается сильнейшим детерминантом композиции текста. Звукопись подчинена смысловому заданию аккомпанировать мысли, чувству, настроению. Сам язык из инструмента превращается в объект исследования. В автобиографической повести «Память, говори» с «эстетической преднамеренностью в построении авторского образа» [8] В.Набоков пишет о своих впечатлениях от звуков английского, французского и русского языков, где он раскрывает смысл фонем, заключающийся в их написании и звучании, а также воссоздаваемый через ассоциативные ряды:

«...я наделен в редкой мере цветным слухом. Не знаю, впрочем, правильно ли говорить о “слухе”, цветное ощущение создается, по-моему самим актом голосового воспроизведения буквы, пока воображаю ее зрительный узор. Долгое *a* английского алфавита (речь пойдет только о нем, если не оговорю иного) имеет у меня оттенок выдержанной древесины, меж тем как французское *a* отдает лаковым черным деревом. В эту черную группу входят крепкое *g* (вулканизированная резина) и *r* (запачканный складчатый лоскут). Овсяное *n*, вермишелевое *l* и опраренное в слоновую кость ручное зеркальце *o* отвечают за белесоватость. Французское *on*, которое я вижу как напряженную поверхность спиртного в наполненной до краев маленькой стопочке, кажется мне загадочным. Переходя к синей группе, находим стальную *x*, грозовую тучу *z* и черничную *k*. Поскольку между звуком и формой существует тонкая связь, я вижу *q* более бурой, чем *k*, между тем как *s* представляется не поглубевшим *c*, но удивительной смесью лазури и жемчуга. Соседствующие оттенки не смешиваются, а дифтонги своих, особых цветов не имеют, если только в каком-то другом языке их не представляет отдельная буква (так, пушисто серая, трехстебельковая русская буква, заменяющая английское *sh*, столь же древняя, как шелест нильского тростника, воздействует на ее английское представление).

... В зеленой группе имеются ольховое *f*, незрелое яблоко *p* и фисташковое *t*. Зелень более тусклая в сочетании с фиалковым - вот лучшее, что могу придумать для *w*. Желтая включает разнообразные *e* да *i*, сливочное *d*, ярко-золотистое *y* и *u*, чье алфавитное значение я могу выразить лишь словами “медь с оливковым отливом”. В группе бурой содержится густой каучуковый тон мягкого *g*, чуть более бледное *j* и *h* – коричнево-желтый шнурок от ботинка. Наконец, среди красных *b* имеет оттенок, который живописцы зовут жженой охрой, *m* – как складка розовой фланели, и я все-таки нашел ныне совершенное соответствие *v* – “розовый кварц” в “Словаре красок” Мерца и Поля. Слово, обозначающее в моем словаре раду – исконную, но явно мутноватую раду, едва ли произносимо: *kzspyg*v» [9].



В процессе перевода подобная связь звукового наполнения стиха со смысловой эстетической информативностью текста предполагает выявление ассоциативно-образной мотивированности звука в стихе и целенаправленный отбор переводчиком фонетических структур для ее воссоздания. С ее помощью переводчик предполагает воспроизвести богатство экспрессивного содержания подлинника, сохранить, по возможности, сходство звучания между близкими по образованию фонемами. Находясь, по его собственному выражению, «в плену созвучий», Набоков-переводчик, стремящийся найти «утаенные» внутренние созвучия, проследить звукосемантическое развитие сюжета, мог позволить себе поступиться лексико-семантическим наполнением ради возможности виртуозно воспроизвести звукосемантику, в его понимании более важную, поскольку она оказывает воздействие на более глубоком, часто подсознательном уровне. С целью уяснения особенностей звуковой поддержки смысла в переводимом произведении целесообразно рассмотреть работу Набокова над тютчевскими текстами.

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Все во мне, и я во всем!..

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся вглубь моей души,
Тихий, темный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства – мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

(1935)

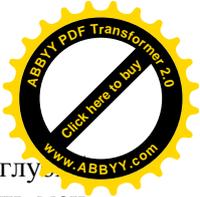
Обратимся к переводной версии [11]:

DUSK

*Now the ashen shadows mingle,
tints are faded, sounds remote.
Life had dwindled to a single
vague reverberating note.
In the dusk I hear the humming
of a moth I cannot see.
Whence is this oppression coming?
I'm in all, and all's in me.*

(Сейчас пепельные тени смешиваются,/ краски стертые, звуки отдалены./ Жизнь сократилась до одной/ отдаленно звучащей ноты./ В сумраке я слышу жужжанье/ Мотылька, которого я не вижу./ Откуда эта угнетенность приходит?/ Я во всем, и все во мне.)

*Gloom so dreamy, gloom so lulling,
flow into my deepest deep,
flow, ambrosial and dulling,
steeping everything in sleep.
With oblivion's obscuration
fill my senses to the brim,
make me taste obliteration,
in this dimness let me dim.*



(Мрак настолько сонный, мрак настолько усыпляющий,/ лейся в мою самую глубинную гл... лейся, благовонный и тускнеющий,/ погружающий все в сон./ Мглою забвенья/ наполни мои чувства до краев,/ дай мне вкусить уничтоженья/ В этом тумане позволь мне раствориться.)

При переводе стихотворения Ф. И. Тютчева «Тени сизые смешались...» Набоков вводит отсутствующее в оригинале название «*Dusk*» (Сумерки), выступающее действенным элементом построения смысла, акцентирующим ключевой образ подлинника - пограничное состояние времени суток. Нельзя не заметить, что вынесенное в заголовок слово *dusk* созвучно русскому *тоска*, появляющемуся в шестом стихе оригинала. Так же как неразрывны в поэтическом сознании Тютчева мир души и природы, слитность мысли и чувства реализуется в слитности образа и звука. Углубляющийся образ наступающей ночи ретранслирован в переводе на уровне звукописи с преобладанием глухих согласных, доносящих неясные звуки ночи. Внутрстиховые созвучия усиливают остроту создаваемой атмосферы таинственности, завораживающий эффект: *сизые смешались, жизнь, движенье, сумрак сонный, переполни через край, с миром дремлющим смешай*. «Гармония гласных» поддерживает грамматический параллелизм подлинника: *цвет поблекнул, звук уснул, жизнь... разрешились*. Версия Набокова полна подобных звуковых (иногда семемных) повторов внутри стихового ряда, воссоздающих «мистическое чувство природы». «Эховостью», звуковым «перехватом» отмечены следующие ряды в рамках одного ритмико-семантического единства: *ashen shadows, dwindled – single, hear – humming, gloom – dreamy – lulling, deepest deep, steeping – sleep, dimness – dim* (пепельные тени, сократилась – одной, слышу – жужжанье, мрак - сонный – усыпляющий, самую глубинную глуть, тумане - раствориться). Звуковые повторы, выступающие в функции своеобразного курсива в интонационной линии оригинала, в переводе сохраняют своей целью подчеркнуть соответствующие элементы лирического сюжета. Даже прибегая к лексическим трансформациям и убирая из перевода понятие *движенье*, Набоков воспроизводит его звучание в позиционно эквивалентном слове *dwindled* (сократилась). Таким образом, звуковая ткань текста перевода тесно сопряжена со смыслом, воссоздавая звуковую аллюзию, звук темы.

Часто Набоков не только передаёт в своей английской версии существующие в русском тексте фонетические стилистические приёмы, но и создаёт звуковую переключку между некоторыми словами оригинала и их английскими соответствиями, что можно проследить, сопоставив оригинал и перевод. Так, для слова "*колос*" при переводе тютчевского стихотворения «Есть в осени первоначальной...» Набоков находит созвучное английское "*corn-ears*" ("кукурузные початки"), хотя совершенно очевидно, что он мог выбирать из нескольких более адекватных российской действительности вариантов: *ear* (колос), *wheat ear* (колос пшеницы).

Стремясь воплотить свои мысли и чувства во всей полноте, вплоть до тончайших оттенков, мастер слова не только в максимальной степени использует наличные выразительные возможности языка, но и прибегает к индивидуальному речетворчеству, раздвигая рамки, заданные языковым стандартом. В этой связи интересен пример перевода выражения "*птиц не слышно боле*", для которого переводчик прибегает к такому поэтическому ходу, как введение неологизма: "*birdless*" ("бесптичий"), созвучного именно с последним элементом русского стиха, характеризующимся устаревшей грамматической формой.

Таким образом, результат сопоставительных эфонических исследований приводит к выводу о приоритетности передачи Набоковым звукообраза в переводе. В. В. Набоков максимально использует звуковую сторону стиха, рассматривая интегративное отношение звука и смысла как один из важнейших путей достижения коммуникативной эквивалентности в переводе.

Литература

1. Шкуратова Т. А. Основные предпосылки для построения методики анализа стихотворной речи// Культура, 2001, №8. Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=770&level1=main&level2=articles>
2. Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972.
3. Гоголь Н. В. Полн. Собр. соч. М., 1951. Т. VIII.
4. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб, 2001.
5. Васильева И. Г. Фонетическая когерентность лирических текстов оригинала и перевода// Общие и частные проблемы перевода. Сб. науч. трудов. Вып. 342. М., 1989.



6. Потапова Р. К., Потапов В. В. Итоги и перспективы развития фонетико-фонологических исканий в конце XX в.// Лингвистические исследования в конце XX в. Сб. обзоров. М., 2000. С.123 – 155.
7. Бабенко И.И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой. Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Томск, 2001.
8. Мельников Н. Г. «Творимая легенда» Владимира Набокова. О «литературной личности» писателя// Русская словесность, 2003, №1. С.11 – 20.
9. Набоков В. В. Память, говори// Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода. СПб., 1999. Т. 5. С. 314 – 594.
10. Johnson D. B. Contrastive Phonoaesthetics or Why Nabokov Gave up Translating Poetry as Poetry// A Book of Things about Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1974. P. 28 – 41