Санкт-Петербургский государственный университет

**ГОСТЕВА Илона Алексеевна**

**Выпускная квалификационная работа**

Особенности передачи психологического состояния повествователя и главного героя в романе В. Набокова «Другие берега»

(на материале русскоязычного оригинала и авторского перевода «Speak, Memory»)

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5614. «Филологические основы редактирования и критики»

Профиль «Филологические основы редактирования и критики»

Научный руководитель:

доцент кафедры русского языка

Пушкарева Наталия Викторовна

Рецензент:

доцент кафедры русского языка

Тамканского университета (Тайвань)

Найдина Татьяна Евгеньевна

Санкт-Петербург

2022

**СОДЕРЖАНИЕ**

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc103286440)

[ГЛАВА 1. ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ СОСТОЯНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 7](#_Toc103286441)

[1.1. Психологические и языковые основы описания эмоциональной сферы личности 7](#_Toc103286442)

[1.2. Понимание психологизма в литературоведении 13](#_Toc103286443)

[1.3. Способы выражения эмоций в русском и английском языке: сопоставительный анализ 24](#_Toc103286444)

[1.4. Специфика передачи чувств и эмоций в художественном переводе 31](#_Toc103286445)

[ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1 41](#_Toc103286446)

[ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА 45](#_Toc103286447)

[2.1. Особенности психологизма произведений В. Набокова 45](#_Toc103286448)

[2.2. Формы авторского присутствия в текстах В. Набокова 53](#_Toc103286449)

[ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2 62](#_Toc103286450)

[ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ В РОМАНАХ В. НАБОКОВА «ДРУГИЕ БЕРЕГА» И “SPEAK,MEMORY” 64](#_Toc103286451)

[3.1. Лексические способы передачи эмоций 64](#_Toc103286452)

[3.2. Синтаксические способы передачи эмоций 74](#_Toc103286453)

[3.3. Лексико-синтаксические способы передачи эмоций 76](#_Toc103286454)

[3.4. Перифрастические способы передачи эмоций 82](#_Toc103286455)

[ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3 92](#_Toc103286456)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 95](#_Toc103286457)

[СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ 101](#_Toc103286458)

[Приложение 1 106](#_Toc103286459)

[Приложение 2 112](#_Toc103286460)

[Приложение 3 114](#_Toc103286461)

[Приложение 4 118](#_Toc103286462)

# ВВЕДЕНИЕ

Основой искусства и творчества, в том числе и литературного, являются человеческие эмоции и чувства. Ключевой силой литературного произведения, воздействующей на внутреннее состояние читателя, является репрезентация психологических состояний персонажей, а также общий эмоциональный фон текста. Эмоциональная составляющая текста не поддается переносу без трансформаций в иную языковую систему в силу имплицитности и контекстуальности. Кроме того, содержащие эмоционально-оценочные компоненты языковые единицы отражают национальное мышление и восприятие мира, а также не всегда предполагают однозначную интерпретацию. Несмотря на возникающие сложности, перевод литературного текста должен отразить всё многообразие его психологической составляющей, что требует от переводчика широкого кругозора, культурологической осведомленности, эмоциональной восприимчивости, глубокого понимания национальных особенностей проявления эмоций и их вербального выражения, умения раскрыть собственную творческую индивидуальность в такой мере, чтобы сохранить авторское художественное своеобразие. Переводчик художественного текста выступает как равный автору художник, занимающийся крайне сложным, не имеющим готовых решений, близким искусству и литературному творчеству процессом.

**Актуальность** темы работы обусловлена недостаточной изученностью проблемы сохранения эмоционально-оценочного компонента языковых единиц при передаче душевных состояний на другой язык. Исчерпывающее исследование вопроса зависимости восприятия эмоционально-экспрессивной информации от мировоззрения представителей разных культур имеет социальную важность. Кроме того, на современном этапе развития лингвистики и литературоведения полной разработанности общей теории перевода противопоставляется слабая разработанность особенностей художественного перевода в силу исключительной сложности его формализации. Актуальность работы также подтверждается выбором в качестве материала исследования двух произведений В. Набокова, одно из которых является автопереводом по отношению к другому, что позволяет исследовать столь же малоизученную тему специфики реализации разноязычных типов мышления.

На протяжении последних десятилетий вопросы языковой передачи эмоций при переводе входят в число наиболее обсуждаемых в лингвистике. Основополагающие научные разработки в области эмотивности представлены трудами лингвистов и филологов Ш. Балли, Е. М. Галкиной-Федорук, Л. А. Пиотровской, В. Н. Телии, Ю. Д. Апресяна, В. И. Шаховского, И. В. Арнольд, А. Вежбицкой и др. С легкой руки многих критиков В. Набокова (в частности Г. В. Адамовича, Г. П. Струве, В. Ф. Ходасевича и др.) его персонажи на протяжении многих лет считались лишенными личностного начала и глубоких эмоциональных переживаний. В этой связи проблема эмоционально-экспрессивной составляющей творчества писателя и ее воссоздания средствами иностранного языка не получила должного освещения в научной литературе и нуждается в дальнейшей разработке.

**Научная новизна** работы заключается в том, что за последние десятилетия количество отечественных и зарубежных художественных произведений и научно-популярной литературы о психологии человека значительно увеличилось, но качество их перевода снизилось, вследствие чего нехватка научных разработок в этой области стала ощущаться особенно остро.

**Теоретическая значимость работы** определяется тем, что ее результаты предоставляют материал для современных исследований по сопоставительной лингвистике, теории перевода, а также дальнейшего более глубокого изучения вопросов автоперевода, в том числе и в творчестве В. Набокова.

**Практическая значимость работы** состоит в возможности использования ее результатов в качестве рекомендаций при переводе художественной и научно-популярной литературы, а также в преподавании специальных курсов по сопоставительной стилистике и лингвокультурологии.

**Объектом** исследования является эмоционально-экспрессивная составляющая текста, **предметом** — особенности передачи с русского на английский язык эмоционально-оценочного значения языковых единиц, отражающих психологическое состояние героев художественного текста.

**Гипотеза** исследования строится на предположении о том, что перевод литературного произведения на английский язык будет сопровождаться значительным сокращением эмоционально-оценочного содержания оригинала в силу особенностей структуры этого языка и англоязычной культуры.

**Целью** работы является выявление основных средств перевода с русского языка на английский описаний психологического состояния в произведениях В. Набокова «Другие берега» и “Speak, memory”. Для достижения цели были поставлены следующие **задачи:**

1.Изучить основы психологии эмоциональной сферы личности;

2. Определить специфику выражения эмоций в русском и английском языках;

3.Проанализировать способы передачи эмотивности в художественном переводе;

4. Дать определение понятию «литературный психологизм», выявить его виды, приемы, особенности в произведениях В. Набокова;

5. Рассмотреть формы авторского присутствия в текстах В. Набокова;

6. Охарактеризовать и сопоставить средства передачи эмоционального состояния главного героя и повествователя произведений В. Набокова «Другие берега» и “Speak, memory”;

7. Сформулировать стратегию авторского перевода книги «Другие берега» на английский язык.

Выполнение поставленных задач осуществлялось при помощи следующих **методов** исследования: лингвистическое наблюдение и описание, лингвостилистический сопоставительный анализ, метод компонентного анализа, статистический анализ.

**Теоретическая база** работы построена на научных трудах следующих ученых: В. Н. Комиссаров, В. С. Виноградов, А. А. Реформатский, Г. Х. Шингаров, А. Б. Есин, Л. Я. Гинзбург, О. Б. Золотухина, Б. В. Аверин и др.

**Эмпирическим материалом** исследования послужили произведения В. Набокова «Другие берега» и “Speak, memory”.

**Структура настоящей работы** подчинена логике исследования и состоит из введения, трех глав с выводами по каждой главе, заключения, библиографического списка, приложений. Во введении освещаются актуальность исследования и его основные положения. В теоретических главах даются определения ключевым понятиям, рассматриваются трудности художественного перевода, изучается специфика и история психологизма, анализируются механизм возникновения эмоций и способы их вербального выражения, исследуется психологический метод В. Набокова и повествовательная организация его произведений. В практической главе был осуществлен анализ авторского перевода книги В. Набокова «Другие берега» и использованных переводческих трансформаций, позволивший соотнести разноязычные тексты и определить степень их эквивалентности и эмоциональной насыщенности. В заключении были подведены итоги работы и сформулированы общие выводы. В приложениях представлены отрывки из книг В. Набокова «Другие берега» и “Speak, memory” в качестве материала для практического исследования.

# ГЛАВА 1. ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ СОСТОЯНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

## 1.1. Психологические и языковые основы описания эмоциональной сферы личности

Чувства и эмоции являются одними из важнейших элементов психики человека. Сопровождая нас на протяжении всей жизни, эмоции помогают общаться, распознавать желания друг друга, взаимодействовать. Эмоции лежат в основе мировоззрения человека: они формируют его представление о счастье, оказывают влияние на выбор профессии, друзей, партнеров, определяют цели и мечты. В настоящее время наблюдается увеличение научного интереса к изучению эмоций в лингвистике и литературоведении. Ученые-лингвисты занимаются вопросами эмотивности языка и речи, изучают роль эмоций в структуре высказывания, анализируют эмоциональную лексику и синтаксис, исследуют межкультурные особенности выражения эмоций, эмоциональную языковую картину мира и т.д. Для филологов-литературоведов интересными представляются вопросы обозначения эмоций в художественной литературе, зависимости вербального выражения эмоций от типа, структуры, жанра произведения, литературного направления, а также проблемы влияния различных языковых единиц с эмоциональным компонентом на читателя, исторического развития вербальных средств выражения эмоций в художественной литературе и многие другие. Прежде чем рассмотреть языковую реализацию эмоций с позиций лингвистики и литературоведения, необходимо проанализировать психологический аспект эмоциональных проявлений человека и понять механизм их образования.

В работах различных ученых, посвященных теоретическим вопросам чувств и эмоций, можно наблюдать широкий спектр взаимодополняющих определений. Большинство психологов единодушно считают, что эмоции всегда отражают переживание человеком действительности. По мнению российского психолога и философа, одного из основоположников деятельностного подхода в психологии С. Л. Рубинштейна, сфера чувств и эмоций представляет собой «переживание <…> отношения человека к окружающему. Чувства человека — это отношение его к миру, к тому, что он испытывает и делает, в форме непосредственного переживания» [53, с. 513]. Врач-психиатр и философ Г. Х. Шингаров, занимавшийся психологическими особенностями эмоций, рассмотрел это понятие в другом аспекте, определив его физиологическую сущность и обозначив связь с теорией отражения, согласно которой сознание человека субъективно отражает окружающий его мир: «психофизиологический механизм, при помощи которого на психическом уровне отражения действительности под влиянием внешних воздействий изменяется внутренняя среда организма» [63, c.11]. Отечественный психолог, доктор психологических и медицинских наук К. К. Платонов дает несколько более общее определение эмоции, делая акцент на свойственной ей субъективности: «Эмоция — это отражение не самих явлений внешнего мира, а их объективных отношений к нуждам организма. Она не только субъективно переживается, но и проявляется в физиологических реакциях» [50, с.82]. Представляется интересным определение, предложенное американским психологом, специалистом в области эмоций, автором дифференциальной теории эмоций К. Э. Изардом. Считая, что эмоции представляют собой сложный феномен, затрагивающий нейронные и когнитивные процессы, психолог подчёркивает неполноту и недостаточность любого определения, в том числе и своего: «Эмоция — это нечто, что переживается как чувство (feeling), которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действие» [42, с.20–21]. К. Э. Изард добавляет, что эмоции коренным образом определяют жизнь человека, они мобилизуют его энергию, побуждают к мыслительной и физической деятельности, регулируют мировосприятие: «Человеческое поведение зиждется на эмоциях, они активизируют и организуют восприятие, мышление и устремления человека, <…> оказывают непосредственное влияние на перцептивные процессы, фильтруют информацию, <…> активно вмешиваются в процесс ее последующей обработки» [42, с.30–31]. Однако наиболее полным и удачным представляется определение, принадлежащее психологам А. Н. Леонтьеву и К. В. Судакову: «Эмоции — субъективные реакции человека и животных на воздействие внутренних и внешних раздражителей, проявляющиеся в виде удовольствия или неудовольствия, радости, страха и т. д. Сопровождая практически любые проявления жизнедеятельности организма, эмоции отражают в форме непосредственного переживания значимость (смысл) явлений и ситуаций и служат одним из главных механизмов внутренней регуляции психической деятельности и поведения, направленных на удовлетворение актуальных потребностей (мотивации)» [46, с.169]. Такое определение эмоций раскрывает и физиологический, и психологический аспект этого явления, а также касается важнейшей функции эмоций — оценки значимости событий и явлений для удовлетворения потребностей. По этой причине именно определение А. Н. Леонтьева и К. В. Судакова будет взято за основу в этой научной работе.

Следует определить механизм возникновения эмоций для лучшего понимания этого сложного психического процесса. Связь эмоций с потребностями очевидна. Информация об окружающей среде, которую воспринимают органы чувств, сама по себе не может воздействовать на настроение человека. Она приобретает значимость лишь в контексте его потребностей. Большинство исследователей эмоциональной сферы человека сходятся в том, что эмоции тесно связаны с возможностью или невозможностью удовлетворить какую-либо потребность, а интенсивность эмоций определяет чувство значимости этой потребности. Эмоции формируются благодаря мозгу, который анализирует связь между действиями человека и внешней средой с одной стороны, и внутренним состоянием организма, его витальными потребностями с другой. В тех случаях, когда объективные обстоятельства идут вразрез с потребностями организма, интересами, установками психики, человек реагирует противодействием в виде негативной эмоции; если же текущий ход событий совершается в соответствии с потребностями человека, он реагирует положительной эмоцией. Поскольку удовлетворение потребностей вызывает зависимость, в основе любого чувства к предмету или явлению лежит потребность и отношение к этой зависимости [53]. Иначе говоря, «выступая в качестве проявления потребности, — в качестве конкретной психической формы её существования, эмоция выражает активную сторону потребности» [53, с. 514].

Анализ свойств эмоций доказывает их полифункциональность. Функции каждой эмоции можно рассмотреть на трех уровнях: биологическом, мотивирующем и социальном. Биологическая, или физиологическая роль эмоций заключается в передаче нервных импульсов от внутренних органов к мышцам, в результате чего человек, к примеру, испытывающий радость, начинает пританцовывать или улыбаться. Мотивирующая роль эмоций сводится к регуляции процессов мышления, восприятия и поведения. Эмоции, вызванные личными потребностями человека, стимулируют его деятельность: внутренние мотивационные процессы побуждают стремиться к чему-либо, внешние (социальные) мотивационные процессы связаны с регуляцией действий других людей при помощи эмоций. Социальная функция эмоций важна для общественного взаимодействия, так как именно по внешним проявлениям эмоциональных состояний можно определить особенности личности человека [42].

Ученые-психофизиологи H. H. Данилова и А. Л. Крылова предлагают другую функциональную классификацию, выделяя пять основных функций эмоций: отражательную (оценочную), побуждающую (стимулирующую), подкрепляющую, переключательную и коммуникативную. Отражательная функция эмоций позволяет человеку определить значимость какого-либо предмета или явления для себя. Выступая в качестве сигнальной системы значимости, эмоции выполняют обобщенную оценку событий, что «позволяет прежде всего определить полезность и вредность воздействующих на него факторов и реагировать прежде, чем будет определена локализация вредного воздействия» [37, с. 309]. К примеру, получивший травму человек мгновенно принимает положение тела, при котором уменьшаются болевые ощущения и уходят связанные с ними негативные эмоции. Отражательная функция эмоций тесно связана с побуждающей, так как результат оценки событий вынуждает человека действовать тем или иным образом. При достижении интенсивного уровня эмоционального переживания, человек стремится удовлетворить свою потребность с помощью адаптивного поведения [37]. Как утверждает С. Л. Рубинштейн, «эмоция в себе самой заключает влечение, желание, стремление, направленное к предмету или от него» [53, с. 544]. Стимулирование человека тесно связано с потенциальной «наградой» в виде положительных эмоций либо предотвращения негативного эмоционального напряжения. За «эмоциональную компенсацию» отвечает подкрепляющая функция эмоций. Эмоции позволяют создать условный рефлекс, закрепить определенное поведение: негативное эмоциональное состояние закрепляет избегающее поведение, а положительные эмоции становятся силой, мотивирующей человека создавать ситуации для их получения. Переключающая функция эмоций проявляется в ситуации конкуренции потребностей и, следовательно, необходимости выбора доминирующей потребности. На основе оценки значимости потребностей и вероятности их удовлетворения человек выбирает оптимальную стратегию поведения, позволяющую минимизировать негативное воздействие и максимизировать позитивное. Благодаря коммуникативной функции эмоций обеспечивается невербальная коммуникация. Человек отражает свое отношение к действительности и к другим людям посредством экспрессивных движений (мимики, пантомимики), голоса и акустических характеристик речи (интонации, темпа, ритма, пауз и т.д.). Даже люди, принадлежащие к разным национальным и культурным общностям, безошибочно интерпретируют невербальные движения друг друга как выражение определенных эмоциональных состояний, что демонстрирует универсальность языка эмоций [37].

На современном этапе развития психологии вопрос об основных видах эмоций является дискуссионным. В научной литературе наблюдается широкое разнообразие классификаций эмоциональных состояний по различным критериям, однако ни одну из них нельзя назвать универсальной и исчерпывающей. Исследованиями в этой области занимались многие ученые с начала XX века, однако наибольшее влияние на психологию оказала классификация по потребностям профессора Калифорнийского университета в Сан-Франциско, специалиста в области психологии эмоций П. Экмана, носящая название «Теория базовых эмоций». Подобно общепризнанному делению потребностей на первичные (базовые) и вторичные, эмоции делят на первичные (базовые, фундаментальные) и вторичные (сложные, составные). Базовые эмоции — это врожденные эмоции, присущие всему населению планеты вне зависимости от этнической принадлежности и имеющие отчетливые мимические проявления. Базовые эмоции возникли в процессе эволюции как механизмы, обеспечивающие выживание, развитие, размножение, устойчивость и адаптацию биологического вида человека [64]. П. Экман выделил шесть базовых эмоций человека, ориентируясь на мышечные движения лица (мимику): радость, грусть, отвращение, удивление, гнев, страх [31].

Следует отметить, что некоторые исследователи психологии эмоций (Д. Рассел, Р. Бердвистелл, М. Гендрони др.) критикуют концептуальные представления П. Экмана об эмоциях. В этой диссертации изучение психологических состояний литературных персонажей будет основываться на теории К. Э. Изарда, который предложил более широкую и современную классификацию базовых эмоций. Помимо шести вышеперечисленных, психолог выделяет в качестве базовых эмоции интереса, презрения, стыда, смущения (застенчивости), вины и любви [42]. Базовые эмоции можно назвать «элементарными частицами», их нельзя разделить на компоненты. Вторичные эмоции являются смешанными состояниями с более сложной структурой, состоящей из нескольких следующих друг за другом базовых эмоций. К примеру, тревога сочетает удивление и страх, разочарование — удивление и грусть, зависть — грусть и гнев.

В итоге рассмотрения такого сложного и многоуровневого явления как эмоциональная сфера человека можно с уверенностью заключить, это создание живых, объемных персонажей в художественном произведении требует от писателя понимания психологии эмоций человека. Образ литературного персонажа складывается из описания внешних и внутренних проявлений его эмоциональных состояний, по этой причине выбор писателем вербального воссоздания эмоций всегда значим.

### 1.2. Понимание психологизма в литературоведении

Любой художественный текст представляет собой, прежде всего, форму опосредованной и обезличенной коммуникации между писателем и неким обобщенным читателем. Объектом воздействия писательского мастерства всегда является читатель, с которым автор общается с помощью сюжета, художественных приемов, формы изложения. Любой писатель, осознает он это или нет, пишет для читателя и предсказывает его реакцию на написанное. Понимание специфики человеческого восприятия позволяет мастеру художественного слова возбудить читательский интерес. Корни многих особенностей психики, связанных с самосознанием личности, следует искать в глубокой древности. После того, как предки современного человека объединились в социальные группы, существенно возросла потребность в анализе и прогнозировании поведения членов коллектива. В процессе эволюции подобные социально-перцептивные способности стали важным условием адаптации и выживания. Многие исследователи отстаивают тезис о том, что определяющую роль в формировании сознания и его высшей формы — самосознания человека сыграла именно необходимость контролировать поведение в социальной группе. Эти эволюционные закономерности закрепили вечный, непреходящий интерес человека к другим людям. На протяжении всего своего существования как биологического вида люди развивались как социальные животные. В этом свете закономерным представляется тот факт, что тема личности на протяжении веков всегда была одной из главнейших в искусстве. Людям наиболее интересно рассматривать фотографии и картины, на которых изображены другие люди, читать тексты о людях и т.п. Психологический способ повествования может гарантировать удержание внимания читателя, так как любую тему можно сделать интересной с помощью описания человеческого опыта. Человеческая история — «скелет» текста, который писатель наполняет собственными идеями. Мастерство писателя, в первую очередь, основано на его умении перевоплотиться, представить себя в образе другого человека. От того, насколько глубоко автор может погрузиться в созданный им образ, зависит достоверность, полнота, живость этого образа. Таким образом, главной характеристикой писателя, создающего увлекательные произведения, является развитость самосознания, тесно связанного с умением ставить себя на место другого человека, эмпатией и актерским мастерством. В свете всего вышесказанного можно сделать вывод: одним из наилучших механизмов возбуждения интереса читательской аудитории является психологизм, что делает его ключевым явлением в литературе. В этом параграфе будут рассмотрены различные определения психологизма, а также его генезис и основные приемы психологического изображения.

В научной литературе наблюдается высокая вариативность термина «психологизм». Известный литературовед и культуролог А. Б. Есин в своей книге «Психологизм русской классической литературы» подчеркивает, что психологизм следует рассматривать лишь как свойство произведения, а не как его достоинство: «существует психологический и непсихологический способы художественного освоения реальности, и они равноценны с эстетической точки зрения» [39, с. 5]. Это равноправные писательские манеры, каждая из которых в одинаковой степени представляет интерес. Также ученый отмечает, что в современном литературоведении существуют широкое и узкое определения рассматриваемого термина. В широком смысле, психологизм представляет собой «всеобщее свойство искусства, заключающееся в воспроизведении человеческой жизни, в изображении человеческих характеров» [39, с. 4]. Все виды искусства отражают и осмысляют социокультурное общественное пространство, однако в результате социальное трансформируется в психологическое. В литературе, в частности, социальные типы людей воплощаются в психологических типах. В узком, в сугубо литературоведческом смысле под психологизмом понимают «достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств художественной литературы» [39, с. 5]. Это определение будет принято в работу в этом исследовании. С точки зрения А. Б. Есина, о психологизме в каком-либо произведении следует говорить лишь в том случае, когда писатель сознательно стремится раскрыть внутренний мир персонажа во всех его нюансах, а не только схематично обозначить тенденции его характера. Если психологизм является основным способом описания душевной жизни в произведении, он становится особой литературной формой тонкого и глубокого построения образа, несет существенную содержательную нагрузку, определяет стилевые особенности произведения, помогает раскрыть его тематику и проблематику. Необходимо подчеркнуть, что А. Б. Есин отмечает важность психологической достоверности — способности писателя изображать внутренний мир героев в соответствии с законами психологической науки. Эту мысль развивает русский физиолог и основоположник естественнонаучного направления в психологии И. М. Сеченов, утверждая, что основы психологии позволяют изображать душевные движения в литературе так, как они протекают в реальной жизни: «Подчиненность людских действий определенным законам <…> выказывается еще в нашей способности создавать художественные типы самых разнообразных характеров. Типы эти оттого именно и кажутся истинными, правдивыми, что все их действия строго вытекают из данных их характера, из условий среды и проч.» [54, с. 550].

Рассмотрим точку зрения филолога и литературоведа Л. Я. Гинзбург, которая определяла изучаемое явление как художественную систему форм и приемов осмысления внутреннего мира персонажей литературы, как «исследование душевной жизни в ее противоречиях и глубинах» [36, с. 318]. Это исследование «осуществляется в форме прямых авторских размышлений, или в форме самоанализа героев, или косвенным образом — в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель» [36, с. 330]. Л. Я. Гинзбург фиксирует парадоксальную и одновременно аналитичную природу психологизма, который несовместим с категоричной, однобокой рациональной схематизацией психики человека, характерной, к примеру, для классицизма с его антитезой страсти и долга, или сентиментализма с его противопоставлением холодности и чувствительности. Психологизм в литературе «нaчинaeтcя c нecoвпaдeний, c нeпpeдвидeннocти пoвeдeния гepoя» [36, с. 286] вследствие множества противоречивых воздействий, однако поступки героев одновременно и неожиданны, и логичны. Усложнение внутренней жизни литературных героев, уход от романтической полярности чувств и резкого контраста душевных состояний служит нарастанию психологизма в произведении. Закономерно, что психологизм как доминанта произведения формирует и корректирует форму, стиль произведения, а также влияет на идейно-эстетические установки писателя, его мировоззрение, взгляды и идеалы [36]. Вслед за Л. Я. Гинзбург эту взаимозависимость мировосприятия автора и психологического метода отмечает и А. Б. Есин: «Являясь идейно-художественным качеством произведения, сформировавшимся в роли структурной доминанты на определенном этапе развития литературы, психологизм свойственен только определенной разновидности художественных систем, которые представляют собой практическое воплощение психологического способа виденья и художественного освоения действительности» [39, с. 32].

Современный исследователь О. Б. Золотухина предлагает развернутое определение психологизма, делая сходные выводы о связи фигуры автора и особенностей психологического метода в его трудах: «художественно-образная, изобразительно-выразительная реконструкция и актуализация внутренней жизни человека, обусловленные ценностной ориентацией автора, его представлениями о личности и коммуникативной стратегией; <…> художественное исследование физиологической сферы (чувств, переживаний, состояний) персонажа и его личностного опыта, выходящего в область душевно-духовного» [41, с.14]. О. Б. Золотухина считает единственно верным комплексный подход к психологизму, подразумевающий поуровневый анализ произведения со всех его сторон. При таком системном анализе необходимо учитывать множество историко-культурных и литературных обстоятельств: тип психологической проблематики, формируемый под влиянием философских, культурных, исторических и литературных факторов на мышление автора; образ личности, типичной для какой-либо эпохи и социальной среды; вид художественной системы и творческого метода, характерных для какой-либо исторической стадии развития психологизма; особенности поэтики и т.д. Комплексный анализ психологического произведения должен комбинировать лингвистический и литературоведческий подходы, а также выявлять значение текста для автора и специфику восприятия текста потенциальным читателем. Элементы текста подвергаются такому анализу и по отдельности, и в составе единого целого [41]. Сложность и многокомпонентность психологизма делают невозможным фрагментарный подход к его изучению, по этой причине можно с уверенностью заключить, что только глубокий филологический анализ психологического произведения предоставит исчерпывающие результаты.

Для полной характеристики этого явления важно исследовать пути становления психологизма, что позволит охарактеризовать его современное состояние.

Психологический метод существовал в литературе не с первых дней ее жизни. По утверждению О. Б. Золотухиной, архаичному словесному творчеству свойственна событийность, а не изображение душевной жизни человека. Единственная древняя культура, в которой фигурировали черты еще незрелого психологизма в литературе — античная. В этой связи можно вспомнить романы Гелиодора («Эфиопика») и Лонга («Дафнис и Хлоя») [41]. Несмотря на отсутствие глубинного психологического анализа в этих произведениях, многие исследователи считают литературу поздней античности первой стадией психологизма [39].

А. Б. Есин называет свободу взглядов главным условием формирования психологизма, поскольку он основан на самостоятельном поиске нравственной истины и личном опыте. Для европейского средневекового общества характерны авторитаризм, догматичность, идейная нетерпимость. В силу этих обстоятельств в средневековой европейской литературе психологизм практически отсутствует [39].

Кризис средневекового авторитарного устройства в эпоху Возрождения привел к появлению демократических ценностей и идейного интереса к индивидуальности. В такой культурной атмосфере появляются предпосылки для развития психологизма. К писателям-психологам эпохи Возрождения можно отнести Д. Боккаччо, М. Сервантеса, М. Боярдо, Л. Ариосто. Психологизм произведений этих авторов имеет черты античного, но отличается от последнего лучшей художественной разработанностью.

Начиная с эпохи Возрождения, психологизм развивается непрерывно. В произведениях европейских писателей, мыслителей и философов Ж. Руссо, Д. Дидро, И. Гете, В. Гюго и др. можно наблюдать качественный сдвиг психологизма: появляется глубокий, подробный и индивидуализированный анализ душевных состояний героев с помощью разнообразных приемов. Однако нельзя не заметить ограниченность и риторичность психологизма сентиментального и романтического направлений, что объясняется чересчур абстрактным взглядом на личность [39].

В русской литературе условия для возникновения психологизма появляются к концу XVII века. В результате деятельности Петра I возросла ценность образованной и самостоятельной личности. Тем не менее, русская литература этой эпохи не отличалась многообразием художественных форм и приемов, с помощью которых можно передать все нюансы внутреннего мира человека. По этой причине было написано немного произведений, реконструирующих психологические состояния [39].

Как и в зарубежной литературе, психологический метод художественного освоения реальности в русской литературе начинает бурно развиваться в конце XVIII – начале XIX века. Психологизм присутствует в творчестве сентименталистов и романтиков: Н. М. Карамзина, А. Н. Радищева, А. А. Бестужева и других. Художественные особенности раскрытия душевных состояний в русской и в европейской литературе этого периода практически идентичны [39].

И в западной, и в русской литературе психологизм достигает своего расцвета в произведениях реалистического течения с его широким обхватом личности. Как отмечала Л. Я. Гинзбург, термин «психологизм» можно применять только по отношению к литературе XIX века*.* Именно реалистический персонаж выражает индивидуальную гамму чувств, обладает сложным и противоречивым внутренним миром, имеет мотивы поступков, отличается социальной, философской, культурной обусловленностью поведения. Реалистический метод отличается содержательной глубиной и ставит своей целью познание объективной реальности, поэтому в произведениях реализма герои изображаются и как носители индивидуального внутреннего мира, и как часть внешнего мира, с которым они вступают в отношения (личные с другими людьми, социальные с обществом в целом, духовные с научными, религиозными, философскими теориями и т.д.) [36]. В реализме познавательно-проблемная функция литературы становится ведущей, о чем точно высказалась Л. Я. Гинзбург: «Раскрывая причинно-следственные связи, реализм XIX века от наиболее общей обусловленности эпохой, средой, обстоятельствами движется к познанию обусловленности все более дробной и точной, вплоть до понимания сложной детерминированности отдельного душевного движения» [36, с. 253]. Богатство характера и внутреннего мира персонажа представители реалистичного течения исследуют со всех сторон, фиксируя, под воздействием каких факторов, обстоятельств, впечатлений, событий, размышлений сложилось мировоззрение героя с его моральными и идейными ценностями. Благодаря реалистическому методу идейно-нравственная проблематика произведения расширяется, все многообразие психологических состояний человека с полнотой воплощается в тексте, и «удельный вес» психологического анализа повышается, что ведет к его лучшей детальности и точности. Закономерно, что в силу этих свойств реалистического литературного направления психологизм углубляется и расширяется, его роль в литературе возрастает [39].

Такие английские и французские писатели-реалисты как У. Теккерей, Ч. Диккенс, Ф. Стендаль, Г. Флобер, Э. Золя, Г. де Мопассан, O. дe Бaльзaк используют в своих книгах все возможности литературно-художественного освоения психологии личности. В русской реалистической литературе психологизм достигает эстетического и художественного совершенства. Острота и напряженность культурной, социальной, исторической атмосферы России XIX века, кризис старых буржуазных порядков и возникновение новых идейных течений позволили русским писателям изобразить сложные, противоречивые умонастроения героев, которые редко возникают в спокойном обществе. К представителям реализма в русской литературе следует отнести А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, А. П. Чехова и многих других знакомых со школьной скамьи писателей. В творчестве Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского психологизм достиг своей высшей точки, раскрыв «диалектику души» героев [39].

Психологизм не покинул литературу в XX веке и продолжил развиваться в реалистических направлениях. Представители социалистического реализма использовали психологический метод для воплощения идейно-нравственного настроения книги. Писатели М. Горький, Л. М. Леонов, А. А. Фадеев, М. А. Шолохов и другие с помощью психологизма создавали в своем творчестве образ умственно, духовно, идейно развитого человека нового времени [39].

В творчестве В. Набокова можно найти черты психологизма, которые наблюдались и в мировой, и в русской литературе XIX–XX веков. Частично из-за этого наблюдения вопрос об определении принадлежности В. Набокова к русской, европейской или американской литературной традиции остается открытым [60].

В западной литературе XX века психологизм продолжает совершенствоваться в произведениях реалистов: У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Т. Манна и других. Кроме того, писатели модернистского течения трансформировали психологический метод, лишив его идейно-нравственной проблематики. Произведения модернистов, в число которых входят М. Пруст, Д. Джойс, В. Вулф и другие, практически полностью состоят из описания проявлений психики персонажа в форме потока сознания [39].

Задача психологизма в современной русской и зарубежной литературе заключается в анализе причин и последствий политических и культурных катаклизмов прошлого столетия, а также в оправдании человека, который проявил свой антигуманизм в это время [33]. В новейшей литературе психологизм представлен в произведениях Л. Е. Улицкой, Д. Ирвинга, Д. Франзена и других.

Многообразие произведений, в которых представлено подробное и глубокое воспроизведение чувств и переживаний героев позволяет выявить основные тактики психологизации повествования в художественном тексте. Л. Я. Гинзбург в своей книге «О психологической прозе» приходит к выводу, что существует две основные формы психологизма: прямая (внутренняя) и косвенная (внешняя). Прямой психологический анализ основан на самоанализе, саморефлексии, воспроизведении мыслей, т.е. на раскрытии состояния с позиции самого персонажа, «изнутри». Внутренний психологизм реализуется с помощью приемов исповеди, монолога, письма, сна, галлюцинаций, потока сознания, дневника. Кроме того, прямой психологизм создается посредством авторских комментариев о внутреннем мире персонажа, размышлениях о его чувствах. Косвенный психологизм фиксирует внешние поведенческие особенности героя, что сближает литературу с другими видами искусства — живописью, скульптурой, театром. Для этого вида психологизма характерно описание душевной жизни «извне», с позиции наблюдателя, отмечающего невербальные и вербальные особенности поведения персонажа, которые соотносятся с его внутренним состоянием: мимику, жесты, манеры, речь. К косвенным приемам психологического изображения относят приемы психологической детали, портрета, пейзажа, музыки, несобственно-прямой речи, а также прямой авторский комментарий. Эта форма психологизма называется косвенной, так как читателю необходимо самому сделать вывод о том, что происходит в душе персонажа, ориентируясь на внешние проявления его переживаний [36]. Схожее наблюдение о формах психологизма делает и А. Б. Есин, выделяя, однако, помимо прямого и косвенного, суммарно-обозначающий психологизм, представляющий собой «способ сообщить читателю о мыслях и чувствах персонажа — с помощью называния, предельно краткого обозначения тех процессов, которые протекают во внутреннем мире» [39, c. 13]. Оперируя таким способом психологического изображения, писатель называет чувства персонажа, но не показывает их. Исследователь отмечает, что суммарно-обозначающая форма психологического изображения нежелательна для художественного текста и допустима лишь в бытовом общении. Итак, одно и то же чувство персонажа (к примеру, страх) можно отразить на бумаге тремя разными способами: суммарно-обозначающим —открыто указать, что персонаж чувствует страх; прямым —описать внешние проявления этой эмоции; косвенным —передать мысли героя. Очевидно, что в творчестве одного писателя можно найти все перечисленные формы психологизма. Все авторы в процессе написания произведения руководствуются индивидуальными интересами в выборе его проблематики, а также характеров, типов личности героев. По этой причине каждый писатель использует способы психологического изображения по-своему, раскрывая ту сторону души, которую способен увидеть и запечатлеть только он. Наличие и характер психологизма в произведении во многом определяет творческую манеру писателя. Стиль любого писателя-психолога является уникальным, неповторимым, так как личность человека многолика и необъятна; знакомство с творчеством различных писателей дает читателю возможность взглянуть на человека с разных точек зрения и изучить все детали его внутреннего мира [39].

В итоге рассмотрения вопроса можно заключить, что, несмотря на отсутствие единства в теоретических основах психологизма, представленные концепции не противопоставлены, а дополняют друг друга. Рассмотрение исторической динамики этого явления в литературе позволило доказать, что важным условием его развития следует считать высокий уровень культуры общества, в котором человеческая личность осознается как ценность. Лишь в цивилизованной среде писатель распознает своеобразие каждого человека, и, следовательно, в литературе оформляется новый тип героя — личность, осмысленная автором в ее индивидуальности. Многообразие приемов психологического изображения является следствием его богатой истории и сложности, а также многокомпонентности ментальных процессов как таковых. Внутренний мир человека формируется и изменяется на протяжении всей его жизни, проявляется в практически каждом его осознаваемом действии, а также во многих реакциях организма, которые сознание не может контролировать. В доминировании психологических процессов человеческого организма относительно всех остальных (кроме сугубо физиологических, большинство из которых так или иначе связаны с психологическими) сомневаться не приходится. По этой причине изображение героя литературного произведения посредством непсихологического метода может быть недостоверным, непривлекательным для читателя. Психологический же метод позволяет литературе осуществить несколько важнейших своих функций — познавательную и эмоциональную. Исследуя душевную жизнь героев произведения, читатель познает свой собственный внутренний мир и мир окружающих его людей. При создании системы персонажей книги, писатель-психолог стремится активировать в сознании читателя ассоциативную цепочку эмоциональных образов, что гарантирует эмоциональную включённость читателя и оказывает сильное воздействие на его внутреннее состояние. Психологизм, таким образом, является уникальным по силе воздействия способом литературного изображения идейно-нравственных поисков и становления личности.

Психологизм представляет собой эстетический принцип, определяющий художественное целое произведения и выраженный в сложном единстве приемов, форм, средств психологического изображения: композиционных, коммуникативно-синтаксических и лексических. Широкая палитра разнообразных языковых средств функционирует в качестве основного инструмента психологизации текста. Следовательно, обязательным пунктом в разработке проблемы литературного психологизма является изучение выраженной языковыми средствами эмоциональной окраски.

### 1.3. Способы выражения эмоций в русском и английском языке: сопоставительный анализ

Язык и культура, составляющие диалектическое единство, связаны двойственными отношениями: с одной стороны, язык является составной частью культуры, с другой стороны, в языке отражаются культурные особенности народа. Культурная компетентность развивается в тесной взаимосвязи с языковой, так как любую информацию об окружающем мире человек получает посредством общения. Закономерно, что представители разных культур в одной и той же ситуации испытывают разные эмоции, следовательно, их вербальное выражение, транслирующее национально-специфичные особенности поведения, тоже различно. Отражение эмоциональных явлений в языке демонстрирует сущность этноса, его видение мира и своего места в нем. По этой причине исследование лингвокультурологического вопроса зависимости языковой реализации эмоций от культурной принадлежности поможет выявить причины расхождений в эмоциональной составляющей англоязычного и русскоязычного художественного текста.

Как утверждает современный лингвист В. И. Шаховский, репрезентирующие эмоции языковые единицы представлены на всех уровнях языка: фонетическом, морфологическом, синтаксическом, лексическом [62]. К фонетическим средствам обозначения эмоций и в русском, и в английском языке относят интонацию, ударение, звуковую и ритмическую организацию предложения [51]. Эти фонетические инструменты возможно применить только в звучащей речи, однако в тексте они нередко воспроизводятся графически. К примеру, в романе «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера логическое ударение на слове “hate” в речи персонажа было передано с помощью курсивного начертания, в русской версии романа переводчики предпочли курсиву разрядку: “I know it’s a terrific bore, but do you *hate* it, is what I mean” [23, с.71] — «Я знаю, что это скука смертная, но ты ненавидишь все это или нет» [17, с.220]. Компактность английского глагола “hate” позволяет произнести его на энергичном выдохе, что объясняет использование самого распространенного шрифтового выделения и слитное (нормативное) написание слова. Русский глагол «ненавидеть» содержит значительно больше букв и слогов, нежели его английский аналог, и разрядка отображает не четкое и отрывистое, а подчеркнуто медленное произношение по слогам. Следует отметить, что в обоих предложениях нужное слово визуально выделяется, читателю сообщается информация об эмоциональном выделении слова в предположении, следовательно, несмотря на применение различных приемов, эмоциональный компонент передан в полной мере.

Морфологическое выражение эмоций осуществляется с помощью стилистически окрашенных словообразовательных элементов. На морфологическом уровне между английским и русским языком проявляются существенные различия, связанные со своеобразием структуры этих языков. Русский язык — синтетический, в нем преобладают флективные формы, а потому количество аффиксов практически не ограничено. Среди русских аффиксов, содержащих эмоциональный или оценочный компонент, преобладают суффиксы: уменьшительно-ласкательные (-еньк-, -оньк-, -иньк-, -ушк-, -юшк- и др.), увеличительные (-ищ-, -ин-, -ох-, -ух- и др.), суффиксы субъективной оценки (-к-, -ок-, -ек-, -ик-) и т.д. Также к словообразовательным способам выражения эмоций относят некоторые префиксы (в том числе и те, что образуют превосходную степень сравнения в сочетании с суффиксами -ш- или -ейш-): -пре-, -сверх-, -наи-, -супер- и т.д. В английском языке в силу его аналитического строя не наблюдается такого разнообразия аффиксов. Те немногочисленные эмоциональные суффиксы, сохранившие свою продуктивность несмотря на многовековое движение английского языка к аналитизму, не характеризуются полисемантичностью и выражают лишь положительную (-y-, -ie-, -let- и др.) либо отрицательную эмоциональную окраску (-ish-, -ard-, -eer-, -aster- и др.). К безаффиксальным способам выражения эмоциональной информации в обоих языках относится конверсия междометий в знаменательные части речи, аббревиация и сращение, которое в русском языке образуется путем стяжения нейтрального слова и эмоционально окрашенного слова, а в английском языке — двух нейтральных слов, эмоциональная составляющая которых усиливается в определенном контексте [47]. Нефлективная структура английского языка вынуждает переводчиков анализировать языковую единицу как загадку, разгадка которой зашифрована в ее контексте, месте в предложении, в примыкающих служебных частях речи, в то время как русские слова более самостоятельны как лексически, так и грамматически.

Эмоциональный синтаксис представлен как общими для обоих языков конструкциями (восклицательное предложение, вводные слова, модальные слова, слова-усилители, повтор, эмфаза) и стилистическими приемами (риторический вопрос, риторическое восклицание, апозиопезис и т.д.), так и «индивидуальными» синтаксическими структурами, которые реже используются в другом языке и потому чаще подвергаются трансформации при переводе. К примеру, различные виды инверсии являются наиболее распространенным способом синтаксической репрезентации эмоций в английском языке. Аналитическому английскому языку свойственен фиксированный порядок слов, а русскому языку — свободный, и как следствие, инверсия в английском предложении обладает значительно бо́льшим эмоциональным потенциалом, нежели инверсия в русском языке. В русском языке инвертированный порядок слов в предложении может выражать или не выражать эмоциональное значение, в английском же языке инверсия является сильным стилистическим приемом и всегда реализует коннотативный смысл, в том числе и эмоциональный. Кроме того, в английском языке существует несколько типов инверсии, аналогов которым в русском языке не находится — конструкции с предшествующим сказуемому наречием there, инверсия отрицательного предложения без вспомогательного глагола и т.д. Перевод инвертированного английского предложения таким же инвертированным русским предложением будет неполным, требующим восполнения утраченных элементов смысла. К примеру, в следующих отрывках из романа «Лолита» В. Набоков использует инверсию в обоих случаях, однако в русской версии романа усиливает эмоциональный компонент заменой нейтрального местоимения «I» на эмоциональное описание «перекошенный наблюдатель», чтобы в полной мере передать удивление персонажа: “<…> not a trace of modesty did I perceive in this beautiful hardly formed young girl <…>” [11, с.89] — «<…> ни следа целомудрия не усмотрел перекошенный наблюдатель в этой хорошенькой, едва сформировавшейся, девочке <…>» [3,с.173]. К характерным только для русского языка синтаксическим средствам передачи эмоций относятся, к примеру, безличные конструкции с безлично-предикативными наречиями [47]. По мнению лингвиста А. Вежбицкой, в английском языке постепенно исчезает семантический класс глаголов, способных послужить эквивалентами русским безлично-предикативным наречиям, а те немногие еще употребляющиеся глаголы (worry, grieve, rejoice и др.) считаются стилистически маркированными: устаревшими, поэтическими, ироничными [34]. Синтаксис, обладающий в обоих языках большим эмоциональным потенциалом, в английском языке подчиняет себе морфологию. Такой приоритет синтаксиса требует применения различных трансформаций для перевода на русский язык, в котором морфология и синтаксис равноценны.

Лексические средства занимают ведущее место в трансляции эмоциональных состояний. На лексическом уровне русского и английского языков эмоциональное значение передается с помощью нейтральных наименований эмоций, выполняющих сугубо номинативную функцию; описывающих эмоции лексем; собственно эмотивов, выражающих эмоции и оценки непосредственно; нейтральных языковых единиц, приобретающих эмоциональный компонент в определенном контексте; а также междометий, бранных слов, некоторых частиц [61]. Несмотря на универсальность человеческих эмоций, обозначающий их словарь русского и английского языков не совпадают как по объему, так и по составу. Для русского языка выражение эмоционального состояния является одной из основных функций, что подтверждается богатым репертуаром лексических средств, отражающих тонкие нюансы эмоциональных состояний и межличностных отношений. Тем не менее, английский лексический пласт эмоционально-окрашенных единиц, несмотря на стереотипы о сдержанности и холодности британцев, демонстрирует не меньшую выразительность. В некоторых случаях англоязычная когнитивная модель превосходит русскоязычную, что отражается в более разнообразном языковом выражении одного состояния с учетом различных деталей [28]. Например, русские слова-наименования «удивление» и «изумление» выражают одну эмоцию, но различной интенсивности (удивление — эмоция, вызванная сильным впечатлением от неожиданности либо странности явления или ситуации, а изумление — это высокая степень удивления). Соответствующие этим лексемам английские слова “surprise”, “wonder”, “amazement”, “astonishment” имеют различные степени интенсивности, оценочные компоненты и содержание. “Surprise” —кратковременное эмоциональное состояние, возникающее из-за неожиданности, “wonder” — это эмоция, вызываемая неожиданностью или необычностью явления, которое интерпретируется положительно (чудо). Эмоции, обозначаемые словами “amazement” и “astonishment” также вызваны неожиданностью или странностью явления, однако “amazement” дополнительно описывает сопутствующее удивлению замешательство, растерянность и недоумение, а “astonishment” — самое интенсивное из всех описанных состояний, которое может сопровождаться помрачением сознания [38]. При передаче подобных несовпадающих в языках семантических групп переводчик должен учитывать денотативное, дополнительное значение и искать способы его компенсации. Дополнительный пласт трудностей для перевода лексики с эмоциональным значением создают различные образные языковые единицы, так как они строятся на основе национальных мифологем, архетипов, символов, ассоциаций, норм, традиций, которые могут быть незнакомы человеку с другой картиной мира [56]. Таким образом, именно лексический фонд эмоциональных средств языка демонстрирует наибольшую культурную обусловленность, поскольку каждый народ имеет свою уникальную систему предметных значений. Эта проблема может быть частично решена использованием при переводе словарей, указывающих культурный компонент значения языковой единицы, таких как, например, “Longman Dictionary of English Language and Culture” и «Константы: Словарь русской культуры» Ю. С. Степанова. Новый тип словаря — словарь эмоционального лексического фонда языка, который лингвистам еще предстоит создать — позволит сгладить межкультурные различия в проявлении эмоций и усовершенствовать передачу эмоциональных смыслов на другой язык.

Рассмотренные черты русского и английского языков позволяют выявить общие закономерности, понимание которых помогает обеспечить эквивалентность перевода. Свойство английского языка «опираться» на контекст, следующее из его структурных особенностей и особенно проявляющееся в морфологической и синтаксической подсистемах, свидетельствует о некоторой имплицитности, «зашифрованности» этого языка, стремлении к общим формулировкам, а не к разъяснению подробностей, отсюда следует тенденция к лаконичным и емким высказываниям, само построение которых предполагает, что адресат обладает достаточными фоновыми знаниями и сам способен выстроить нужные ассоциации. Русский же язык эксплицитен, так как он опирается не на контекст, а на максимальную ясность каждой языковой единицы: русская лексика направлена на выражение точной и полной информации с учетом всех нюансов, конкретность лексики исключает недоговоренность или двусмысленность высказывания; синтаксис ориентирован на развернутые, содержательные предложения со свободными связями между его членами. При переводе английских предложений на русский необходимо делать выбор между достижением характерной для русского языка ясности, однозначности высказывания с помощью описательных или детализирующих приемов, делающих предложение многословным и тяжелым для восприятия, и сохранением присущей оригиналу образности, художественности, «таинственности» кратких формулировок.

### 1.4. Специфика передачи чувств и эмоций в художественном переводе

Перевод — сложный, многогранный и творческий процесс, в основе которого лежит не только преобразование языковой формы текста, но и соприкосновение различных культур и мировоззрений. Даже ограниченные сводом правил или законами виды перевода (технический, официальный и т.д.) столь же индивидуальны, как индивидуальна авторская проза. По этой причине перевод, в особенности художественный, выступает непростым предметом исследования, с трудом поддающимся формализации. Тем не менее, сфера лингвистических аспектов перевода получила освещение в исследованиях многих отечественных и зарубежных лингвистов. Разработка проблемы передачи эмоциональной составляющей текста при его переводе не будет всесторонней без обращения к трудам по вопросам принципов перевода, критериев его оценки, переводческих трансформаций, специфики художественного перевода.

Определяя сущность переводческого процесса, лингвист В. Н. Комиссаров выделил пять условных принципов, соблюдение которых позволяет сделать текст перевода полноценной иноязычной адаптацией текста оригинала, которая будет восприниматься легко и естественно. Первую, исходную аксиому переводоведения исследователь формулирует следующим образом: «Переводчик может перевести лишь то, что он понял» [44, с. 195]. Очевидно, что переводчику необходимо вникнуть в содержание переводимого высказывания, определить цель и намерения его автора, распознать расставленные акценты и стилистическую принадлежность, т.е. процесс предпереводческого анализа всегда предшествует переводу [44]. Второй основополагающий принцип, предостерегающий от точного воспроизведения формы исходного предложения, заключается в необходимости «переводить смысл, а не букву оригинала» [44, с. 196]. Установка на перенос содержательной стороны высказывания на другой язык логически вытекает из первого принципа — принципа правильной интерпретации смысла языковых единиц в контексте. Третья догма устанавливает наличие более и менее важных смысловых компонентов языковой единицы. Передача всех элементов смысла на другой язык не всегда возможна, и в таких случаях переводчик вправе пожертвовать менее существенным элементом, чтобы воспроизвести смысловую доминанту как можно полнее. Чаще всего переводчик выбирает между денотативным и коннотативным компонентами содержания, и на этот выбор влияет множество факторов: вид перевода, цель высказывания, контекст и т.д. [44]. Восходящий к Аристотелю четвертый постулат переводчика устанавливает, «что значение целого важнее значения отдельных частей, что можно пожертвовать отдельными деталями ради правильной передачи целого» [44, с. 198]. Общий смысл высказывания формируется не отдельными компонентами, а совокупностью всех его частей. Замена или утрата отдельных языковых элементов снижает общность содержания оригинального текста и его перевода, однако не делает его менее адекватным, если значение целого передано [44]. Согласно пятому принципу, перевод должен звучать живо и естественно, не содержать конструкции и формы подлинника, «полностью соответствовать нормам переводящего языка» [44, с. 199]. Иными словами, текст перевода нужно составлять так, как написал бы его автор оригинала, владей он языком перевода.

Принципы перевода, выведенные В. Н. Комиссаровым, обосновывают использование технических приемов — переводческих трансформаций, позволяющих воспроизвести коммуникативный эффект оригинала. Абстрагируясь от большого количества разнообразной литературы, освещающей вопросы межъязыкового преобразования, можно выявить одно положение, в котором сходятся практически все лингвисты-теоретики: переводческие трансформации подразделяются на перестановки, замены, добавления и опущения. Приему перестановки, т.е. изменения порядка следования языковых единиц при переводе, подвергаются слова, словосочетания, части предложения, целые предложения в тексте. Причиной перестановок при переводе является несовпадение порядка слов и схем актуального членения предложения в русском и английском языках [30].

Переводческие замены затрагивают грамматические и лексические языковые единицы. Формы слов, части речи, синтаксическая структура предложения, типы соединительной связи нуждаются в замене в силу системно-структурных различий русского и английского языков. Лексические замены происходят по стилистическим соображениям или в соответствии с требованиями контекста [30]. При лексических заменах языковые единицы заменяются при переводе «лексическими единицами, <…> которые не являются их словарными эквивалентами, то есть, взятые изолированно, имеют иное референциальное значение» [30, с. 210]. Наиболее распространенными лексическими заменами являются конкретизация (сужение значения: замена языковой единицы с широким значением языковой единицей с более узким, конкретным значением), генерализация (расширение значения: замена языковой единицы с узким значением языковой единицей с более широким значением), логическое развитие (замена языковой единицы на основе причинно-следственной связи или смежности понятий). Нередко при переводе возникает необходимость в антонимическом переводе — целостной замене утвердительной конструкции на отрицательную или наоборот, что сопровождается заменой оригинальной языковой единицы на антонимическую. Прием переводческой компенсации необходим при передаче внутрилингвистического значения языковой единицы, которое не передается средствами языка перевода: языковой игры, диалектной принадлежности, индивидуальных особенностей речи и т.д. Переводчик оставляет подобные языковые элементы непереведенными или переведенными частично, но компенсирует семантическую утрату другим языковом средством в другом месте. Рассматриваемая переводческая трансформация наиболее наглядно иллюстрирует принцип примата целого над частью при переводе [30].

Различия в грамматике и стилистике языков, а также отсутствие точных лексико-семантических эквивалентов рождают необходимость в использовании переводческих добавлений. Добавления при переводе с русского языка позволяют адаптировать культурно специфичную информацию для англоязычного читателя, ввести необходимые грамматические элементы (артикли, личные и притяжательные местоимения, предлоги), а также преобразовать синтаксическую структуру предложения, к примеру, ввести отсутствующее в оригинальном предложении подлежащее, без которого нельзя построить английскую фразу. Однако чаще добавления используются при переводе с английского языка на русский в силу тенденции последнего к развернутому изложению мысли [30].

При переводе детальных и точных русскоязычных предложений на лаконичный английский язык нередко необходимы значительные опущения, позволяющие избежать громоздкости и русификации (термин В. М. Панькина). Переводческому опущению подлежат семантически избыточные языковые элементы, которые в языке оригинала не воспринимаются как таковые, потому что, к примеру, обладают фразеологически связанным значением. Перевод русскоязычного текста сопровождается опущением как лексических единиц (не столь необходимых деталей; числительных; дублирующих информацию слов и словосочетаний), так и синтаксических единиц (прямых и косвенных дополнений, вопросительных фраз, сказуемого). Опущение малозначимых реалий или имен собственных помогает переводчику адаптировать текст для восприятия представителями иноязычной культуры. Текст перевода зачастую включает в себя описательные обороты, добавления, объяснения, и обоснованные опущения позволяют уравновесить его объем [30].

На практике разделение всех вышеперечисленных преобразований оказывается условным, поскольку каждый прием можно интерпретировать по-разному и поместить сразу в несколько групп. Кроме того, как правило, переводческие приемы используются не изолированно, а в сочетании с другими, образуя сложную многоуровневую трансформацию.

Перед художественным переводом, как и перед любым другим, стоит задача воспроизведения иноязычного текста средствами языка перевода с сохранением содержательной ценности подлинника. Особенности и трудности художественного перевода связаны со спецификой его объекта — литературного текста, который противопоставляется другим типам текста. Художественный текст, будучи результатом творческого процесса, является многоаспектным концептуальным феноменом, предоставляющим читателю разные виды информации: фактуальную, подтекстовую, концептуальную, эмотивную и т.д. Часть информации может быть передана имплицитно, что рождает необходимость в декодировании текста и усложняет его интерпретацию и последующий перевод. Имплицитную информацию, которую носитель языка перевода может не распознать или неверно трактовать, необходимо конкретизировать или перефразировать с добавлением лексики [26].

Смысл литературного произведения невозможно передать исключительно с помощью логических понятий, так как основным средством описания действительности предстает художественный образ. Поскольку каждый народ имеет свою систему образов и ассоциаций, литературный текст в бо́льшей степени, нежели тексты нехудожественного характера, отражает этноспецифическую картину мира автора и других людей, говорящих на языке произведения. Лингвоэтнический барьер может быть в некоторой степени преодолен с помощью экспликации — развернутых комментариев и примечаний к тексту перевода [26].

Доминирование художественно-эстетической, или поэтической функции над нравственной, публицистической, философской и политической является ключевой характеристикой литературного текста, формирующей его цель — эстетическое воздействие. Кроме того, в художественном тексте реализуется индивидуальная авторская манера письма, которую не всегда удается описать и еще сложнее передать на другой язык. Все вышеперечисленные свойства художественного текста делают его перевод исключительно сложной задачей и вынуждают разрабатывать индивидуальную переводческую стратегию для каждого текста [26].

Художественному переводу предшествует комплексный интерпретационный анализ текста как «сложного структурного единства системы взаимодействующих элементов, служащих раскрытию идейно-тематического содержания» [29, с. 51]. Каждое предложение художественного текста является частью целого, по этой причине перевод предложения как самостоятельной единицы не произведет на читателя желаемого впечатления и авторский замысел не будет воплощен. Для глубокого проникновения в ткань произведения переводчику важно подключить свои экстралингвистические знания и об эпохе, которая описана в произведении, и о биографии и личности автора, и о самом произведении: о предпосылках его создания, его эстетической и идейной ценности, значении для мирового литературного процесса и т.д. [29].

Буквальный перевод литературного произведения не сможет передать идейно-тематическое содержание и глубину подлинного произведения, однако столь же недопустим и чересчур свободный перевод, способный исказить атмосферу произведения. Литературный перевод должен представлять собой нечто среднее между точно воспроизводящим форму оригинала, но художественно неполноценным переводом и вольным, далеким от подлинника, однако художественно ценным переводом. Переводчику необходимо создать текст заново, сохранив настроение произведения, его структуру (насколько позволяют языковые средства), стилистические особенности, а также переосмыслив систему образов и персонажей с учетом сдвига культурной парадигмы. Без наличия литературного таланта и способностей к импровизации переводчик не справится с такой задачей, но одновременно ему важно понимать, что хотел выразить автор и раскрывать собственную творческую индивидуальность в такой мере, чтобы не исказить авторское художественное своеобразие [29].

Как правило, свободному переводу с использованием стилистических, грамматических, лексических и иных трансформаций подвергаются устойчивые выражения, фразеологизмы, пословицы и поговорки; авторские неологизмы; средства выразительности и стилистические приемы (каламбуры, метафоры, «говорящие» имена и фамилии и т.д.); языковые единицы с культурным компонентом (бытовые, этнографические, мифологические, ассоциативные и прочие реалии); социально и территориально маркированные языковые единицы (диалектизмы, жаргонизмы и т.д.) [29].

Качество художественного перевода оценивается целостно, по коммуникативному эффекту, произведенному на читательскую аудиторию. Если текст перевода позволяет во всей полноте прочувствовать литературный талант автора оригинального произведения, оценить его индивидуальный стиль, составить представление о его творчестве, то перевод можно считать адекватным. Следует понимать, что ни одно художественное произведение невозможно перевести полноценно, без смысловых потерь, с передачей всего замысла автора, всех стилистических особенностей, коннотативных оттенков, с сохранением формы — слишком неуловим, ассоциативен, зашифрован художественный текст по своей природе. По этой причине любой художественный перевод можно подвергнуть критике и ни один из них не стоит считать идеальным [29].

Эмоции и чувства близки к сфере бессознательного, человек воспринимает их непосредственно, а идеи и теории требуют сознательного логического анализа. По этой причине читатель художественной литературы в первую очередь сопереживает персонажам, а к осознанию идеологического и концептуального замысла автора приходит позже. Задача литературы — путем воздействия на чувственное восприятие раскрыть идейный мир произведения. Переводчик художественного текста должен прежде всего ориентироваться на достижение тождественности эмоциональных реакций читателя оригинала и читателя перевода, а не добиваться абсолютной идентичности разноязычных текстов.

Художественный перевод с русского языка большинства лексических единиц, называющих эмоции, как правило, не вызывает трудностей, так как в английском языке для них находятся эквиваленты. К примеру, при переводе нейтральных слов-наименований в следующем предложении были использованы англоязычные словарные соответствия: «А потом творилось что-то несуразное: в сумерках, замирая от злобы, обиды и страха, Тихон Ильич сидел в поле на бегунках» [12, с. 33] — “There, in the twilight, in the middle of the field, sat Tikhon Ilitch in his runabout, overwhelmed with wrath, mortification, and terror” [18, с. 51]. Русский язык обладает широким диапазоном эмоциональных лексических средств, требующих преобразований при переводе или вовсе непереводимых. К таким средствам относятся описывающие эмоции лексемы, эмотивы, контекстуальные эмоциональные языковые единицы, эмоциональные глаголы и существительные (хохотать, печалиться, раздражаться, тоска, надрыв и т.д.) [34]. При переводе подобных языковых единиц активно используются комплексные переводческие трансформации: логическое развитие и его наиболее «радикальный» вид — целостное преобразование, экспликация, уточнение, стилистическое усиление нейтрального слова или словосочетания, добавление, грамматические и синтаксические замены (расширение фразы, членение предложения и т.д.). Необходимость в столь кардинальном преобразовании подлинника диктуется структурной разницей английского и русского языков и усиливается эксплицитностью и культурной спецификой русскоязычной лексики. К примеру, в русском языковом сознании существует культурно специфичное понятие «тоска, хандра, уныние», которое не имеет эквивалентов в англоязычной лингвокультуре, т.е. представляет собой языковую лакуну. В следующих предложениях для передачи лакуны «хандра» был использован близкий по значению англоязычный аналог “depression”, который не совпадает по коннотации с исходной лексической единицей: «Эта усиленная хандра особенно овладела им в самом конце пятидесятых годов» [14, с. 23] — “This intensified depression took special hold of him towards the end of the fifties” [21]. Потеря стилистических и смысловых компонентов значения при переводе на английский язык объясняется выраженной национальной спецификой понятия «хандра». Если объем текста перевода позволяет, их можно компенсировать с помощью элементов иного порядка или описательных словосочетаний, однако детализированный, эксплицирующий перевод нередко делает английское предложение громоздким, из-за чего оно проигрывает в выразительности и образности оригинальной фразе. Усовершенствовать перевод литературного произведения позволит комплексный лингвокреативный подход, выражающийся в поиске уникального переводческого решения для каждого трудного случая [24].

Экспрессивный синтаксис, представленный различными коммуникативными типами высказывания, клишированными оборотами, эллипсисом, повторами, парцелляцией, риторическими вопросами и обращениями и т.д., во многом является универсальным для русского и английского языков и с относительной легкостью поддается переводу. Трудности при художественном переводе могут вызвать синтаксические приемы и фигуры речи, которые характерны лишь для одного из рассматриваемых языков. Фонд эмоционально-экспрессивного синтаксиса русского языка располагает синтаксическими структурами, которые не имеют прямых аналогов в английском языке: безличные конструкции со словами категории состояния, с эллипсисом подлежащего и др. В следующем примере благодаря безличной конструкции с предикатом эмоционального состояния в сочетании с устаревшим наречием предложение на русском языке «приобретает более живое и теплое звучание» [55, с. 162]: «Право, жаль, что нет никого!» [16] — “I am really sorry there is no one!” [19, с. 379].

Некоторые фигуры экспрессивного синтаксиса русского языка, а именно фигуры прибавления (анафора, эпифора, хиазм, многосоюзие, синтаксический параллелизм и др.), фигуры убавления (умолчание, зевгма и др.), фигуры размещения и перестановки (инверсия, вставные конструкции и др.), требуют особого внимания при переводе на английский язык в силу структурных расхождений в строе русских и английских предложений [57]. Следующий пример демонстрирует различный экспрессивный потенциал зевгмы в русском и английском языках: «Евсей прочно занимал место и за печкой и в сердце Аграфены. На другом стуле заседала она сама» [13, с. 8] — “Yevsei had staked a firm claim on both his place behind the stove and in Agrafena’s heart — and it was she who occupied the other chair” [22, с.1]. В русском языке прием зевгмы является резким нарушением литературной нормы и встречается крайне редко. В английском же языке правила сочетаемости однородных элементов более гибкие, зевгма чаще встречается в текстах, следовательно, она является сравнительно слабым стилистическим средством. В связи с этим комический эффект зевгмы в русскоязычном предложении выражен сильнее, нежели в англоязычном [43].

Синтаксический прием несобственно-прямой речи, представляющий собой включение в повествовательный текст слов и мыслей персонажа, широко используется в русской художественной литературе. Несобственно-прямая речь русского языка может быть оформлена в виде одного или нескольких отдельных предложений либо части предложения, вводимой с помощью тире или двоеточия. Несобственно-прямая речь часто содержит эмоционально-экспрессивные элементы языка (восклицательные и вопросительные предложения, междометия, обращения, частицы, фразеологические обороты), которые непросто сохранить в английском переводе в рамках четкой синтаксической модели этого приема [32]. Например, в переводе повести Ф. М. Достоевского «Двойник» несобственно-прямая речь перешла в прямую: «Вдруг он обмер: два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостию блестели эти два глаза. Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!.» [15, с.193] — “Suddenly he almost swooned; two fiery eyes were staring at him in the darkness, and those two eyes were glittering with malignant, hellish glee. ‘That's not Krestyan Ivanovitch! Who is it? Or is it he? It is. It is Krestyan Ivanovitch, but not the old Krestyan Ivanovitch, it's another Krestyan Ivanovitch! It's a terrible Krestyan Ivanovitch!’ ” [20]. Замена типа репрезентации речи в англоязычном предложении приводит к утрате стилистического эффекта оригинала: повествователь отделяется от героя, читателю становится сложнее разделить его чувства. Носители языка на основе своей коммуникативной компетенции считывают эмоциональный компонент произведения, выражаемый синтаксическими средствами. Переводчику не следует игнорировать синтаксический аспект эмоционального фона произведения, иначе его идейно-эстетическая ценность будет утрачена при переводе [55].

Таким образом, полностью адекватный перевод художественных текстов практически невозможен, так как существует множество препятствующих этому факторов (как языковых, так и внеязыковых): существенные различия между языками, влияние личности переводчика, наложение разноязычных картин мира и т.д. Передача эмоционального компонента текста представляется несравнимо более сложной задачей художественного перевода, нежели передача предметно-логического содержания. По этим причинам художественный перевод можно считать переводом лишь условно, фактически это свободное переложение, импровизация и интерпретация, поскольку автор перевода творит новое произведение и имеет равные права с автором оригинала.

## ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

Изучение научных трудов отечественных и зарубежных ученых-психологов позволило заключить, что эмоция представляет собой основанный на взаимодействии тела и психики механизм, который отражает субъективное восприятие человеком окружающего мира, влияет на внутреннюю среду организма и регулирует поведение человека в соответствии с его потребностями. Важную роль в формировании эмоций играет головной мозг: оценивая возможность или невозможность удовлетворения какой-либо потребности в объективной реальности, мозг организует соответствующую эмоциональную реакцию. Функции эмоций разнообразны: они регулируют физиологические и познавательные процессы (память, мышление и воображение), влияют на восприятие действительности, управляют поведением человека, формируют мотивацию, облегчают невербальную коммуникацию с другими людьми и т.д. Большинство исследователей подразделяют эмоции на первичные и вторичные. Первичные эмоции имеют инстинктивную природу и присущи всем людям. Вторичные эмоции образуются путем наложения друг на друга первичных эмоций.

Обобщая принадлежащие различным филологам научные труды о литературном психологизме, следует отметить, что это явление представляет собой совокупность форм и приемов художественного исследования внутренней жизни литературного персонажа, позволяющая изобразить ее во всей полноте и противоречивости и отражающая авторское представление о личности. Будучи доминантой произведения, психологизм определяет его стиль и форму и влияет на мировосприятие писателя. В осмыслении явления литературного психологизма филологическая наука и практика прошла сложный путь. В мировой литературе психологизм как метод художественного освоения действительности начинает формироваться в относительно свободном обществе эпохи Возрождения и достигает расцвета в литературе реализма. Писатели XX–XXI веков развивают психологическое изображение и обогащают его новыми методами и приемами. Литературоведы выделяют три основные формы психологического анализа: прямую, косвенную и суммарно-обозначающую. В прямой форме психологизма душевная жизнь изображается путем самораскрытия персонажа с помощью монолога, исповеди, потока сознания, описания сна, галлюцинаций и т.д. Косвенный метод психологизма заключается в фиксации внешних особенностей поведения персонажа. К приемам косвенного психологизма относятся детали портрета, пейзажа, интерьера, музыки, несобственно-прямая речь и др. Суммарно-обозначающий психологизм представляет собой прямое называние чувств персонажа в виде кратких авторских определений.

Эмоции реализуются на всех уровнях языковой системы. Общим для русской и английской речи единицам эмоциональной фонетики противостоят языковые средства других уровней, на которых проявляются существенные различия между языками. На морфологическом уровне английский язык проигрывает русскому в разнообразии морфем, обладающих психоэмоциональным значением. Синтетическая структура русского языка предполагает большое количество эмоционально-оценочных аффиксов и префиксов, передающих широкий спектр коммуникативных намерений. В английском же языке в силу его аналитического строения эмоциональных аффиксов значительно меньше и они могут выражать лишь положительную либо отрицательную эмоциональную окраску. И русский, и английский язык отличаются богатством синтаксических средств выражения эмоций, однако каждый из них обладает не имеющими аналогов лингвоспецифичными конструкциями. Многообразие эмоциональных языковых единиц лексического уровня наблюдается в обоих рассматриваемых языках. Поскольку лексика языка отражает культурные традиции и особенности национального характера, фонд эмоциональных средств русского и английского языков отличается по составу и объему.

Художественный перевод — особо сложный вид переводческой деятельности, требующий индивидуального подхода к каждому тексту. Перед переводчиком художественной литературы стоит большой список требований: воспроизвести индивидуальный авторский стиль, эстетический эффект и настроение оригинала, адаптировать систему образов и персонажей для восприятия в иноязычной культуре, соблюдать баланс между буквализмом и чересчур свободным переводом, а также между неограниченным полетом собственной фантазии и дословным воссозданием формальной структуры подлинника. Столь же важно отразить психологическую составляющую произведения в полной мере, иначе текст перевода не произведет должного впечатления на читателя и замысел писателя не будет воплощен. В процессе перевода эмоционально окрашенных единиц появляются расхождения в структуре языков и мировосприятии их носителей. Нейтрализации различий культурного и языкового характера способствует применение переводческих трансформаций. Трансформации делятся на четыре группы: перестановки, замены, добавления и опущения. Перестановки позволяют создать натурально звучащее предложение и соблюсти свойственный языку порядок слов. Лексико-грамматические и стилистические трудности перевода преодолеваются заменами и добавлениями. Благодаря опущениям можно избежать семантической избыточности, устранить синтаксические несоответствия в структуре предложения, а также уравновесить объем текста перевода. Художественно ценный перевод литературного произведения предполагает отказ от дословности в пользу адекватных смысловых соответствий.

# ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ВНУТРЕННЕГО МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА

### 2.1. Особенности психологизма произведений В. Набокова

Владимир Набоков — знаковая фигура XX века, сделавшая равноценный вклад в литературу на русском и английском языках. Наследник модернистских позиций, эстет, главным достижением которого стал особый утонченный стиль повествования, он отрицал влияние философии З. Фрейда и прочих психоаналитических теорий на концепцию личности героев своих произведений. В. Набоков не признавал идейную, реалистическую, социально обусловленную, морализаторскую литературу, считая, что «хороший читатель знает, что искать в книге реальную жизнь, живых людей и прочее — занятие бессмысленное» [2, с. 34]. Тем не менее, в романах писателя можно найти разнообразные формы проявления психологизма. С помощью различных средств изображения психических процессов В. Набоков тщательно исследует внутреннюю жизнь героев и ее внешние проявления. Объяснить взгляды писателя на человеческую психологию позволит анализ основных форм и приемов психологизма в его произведениях, а изучение взаимосвязи мировоззрения писателя и черт его героев позволит выявить степень автопсихологизма прозы В. Набокова.

В. Набоков, подчеркивая игровой характер литературы и собственное отношение к позиции автора, сформулировал свое видение личности следующим образом: «Создают и формируют человека три силы: наследственность, среда и неизвестный фактор Икс. Вторая сила — среда — самая ничтожная из трех, а третья — фактор Икс — самая важная. Когда речь идет о жителях книг, литературных героях, то контролирует, направляет и применяет к делу эти три силы, разумеется, автор» [2, с. 184]. Неким «фактором Икс» выступает судьба, высшая предопределенность, за которой, для живых людей, стоит творец, а для литературных героев — автор. Создаваемые В. Набоковым «узоры судьбы» составляют композиционно-сюжетный каркас не только произведений с вымышленными героями, но и автобиографического романа «Другие берега». Структура романов писателя позволяет многим критикам его творчества (в число которых входят Г. В. Адамович, Г. П. Струве, В. Ф. Ходасевич, П. М. Бицилли, В. И. Сахаров и другие) утверждать, что герой В. Набокова — лишенная индивидуальности авторская «марионетка», служащая атрибутом художественной постановки или воплощением авторских идей: «Его судьба, поступки, поведение порождены не столько логикой характера <…>, сколько полной подчиненностью его авторской воле, авторскому замыслу. Герой романа В. Набокова полностью "бесправен" и абсолютно зависим» [45].

В. Набоков действительно нередко наделяет своих героев собственными чертами: индивидуализм, личное одиночество, уход от реальности в мир «потусторонний», обособленность от окружающей действительности, сосредоточенность на собственном внутреннем мире, способность тонко чувствовать, склонность творить, одержимость (шахматами, творчеством, убийством двойника, малолетними девочками и т.д.). Таковы центральные персонажи романов В. Набокова — герои-творцы Цинциннат Ц., Годунов-Чердынцев, Лужин, Гумберт Гумберт, Круг, Пнин и др. Писатель дарит собственные чувства, мысли, впечатления, автобиографические подробности даже антиподам героев-творцов — обывателям. Однако, несмотря на автопсихологичность книг писателя и его абсолютную власть над создаваемым художественным миром, герои В. Набокова не однолинейны: даже самым отталкивающим из них могут быть свойственны благородные чувства, а утонченным натурам — низменные порывы. Кроме того, многие исследователи (в частности Ю. И. Айхенвальд, С. В. Потресов-Яблоновский, А. С. Мулярчик, Э. Пайфер) полагают, что В. Набоков не считал существование высшего предначертания и индивидуальность, внутреннюю свободу взаимоисключающими вещами. Филолог Е. Ю. Хонг утверждает, что наряду с внешней по отношению к персонажам силой (с судьбой, волей автора), обнаруживаются и внутренние детерминанты, индивидуальные психологические особенности героев, которые, будучи ведомыми автором, «<…> своей судьбы не ведают, а потому действуют в соответствии с собственными устремлениями» [60, c. 61]. Принцип взаимодействия авторской силы и внутренней детерминанты можно проследить, к примеру, в финале романа «Машенька», когда ожидаемое возобновление любовной истории спустя девять лет резко отвергается главным героем, который понимает, что расставание было предначертано, и роман с Машенькой закончился навсегда. Незнание своей судьбы и намерений творца дает простор для индивидуальной психологии, позволяя набоковским персонажам сохранить свободу действий. Итак, во многих романах В. Набоков переосмысливает жизненный опыт и наделяет собственными качествами своих героев, придавая им жизненную убедительность. Тем не менее, персонажи писателя не стереотипны, в них можно увидеть живых людей, которым не отказано в свободе волеизъявления. Реалистичный и психологичный характер прозы В. Набокова доказывает его стремление к познанию внутреннего мира человека [60].

Нередко взаимосвязанные элементы, объясняющие внутреннее состояние персонажа, разделены многими страницами текста, в связи с чем читателю некоторые поступки и чувства могут казаться немотивированными. Чтобы построить цепочку психологических процессов или обогатить психологический рисунок личности, В. Набоков сочетает прямую, косвенную и суммарно-обозначающую формы изображения психологии героев, каждая из которых включает разнообразный арсенал приемов [60].

К примеру, внимательный читатель романа «Защита Лужина» заметит цепочку психологических состояний, связанную с ранним детством главного героя. Лужин, встретив свою будущую жену, отмечает ее схожесть с каким-то человеком из его прошлого, «стараясь уяснить себе это впечатление чего-то очень знакомого» [7, с. 56]. Единственный женский образ, описанный до этого в романе (помимо образа матери) — образ научившей героя играть в шахматы тети, в которую маленький Лужин был тайно влюблен. Вспыхнувшее чувство к будущей невесте героя связано с его первой любовью, которую страсть к шахматам полностью вытеснила в подсознание. Тема любви для Лужина сливается с темой шахмат. Аналитическое разложение поведения на сознательные и подсознательные элементы, поиск причинно-следственных связей в психике — характерная черта набоковского психологизма [60].

Сбивчивый поток сознания, разновидность прямой формы психологизма, доминирующая в романе «Приглашение на казнь», позволяет В. Набокову исчерпывающе описать мысли Цинцинната Ц., раздираемого сильными и нередко противоречивыми чувствами: «Как страшно было уловить тот изгиб, ту захлебывающуюся торопливость, — все то, что было моим в тенистых тайниках Тамариных Садов, — а потом мною же утрачено. Сосчитать, сколько было у нее... Вечная пытка: говорить за обедом с тем или другим ее любовником, казаться веселым, щелкать орехи, приговаривать <…> И все-таки: я тебя люблю. Я тебя безысходно, гибельно, непоправимо — Покуда в тех садах будут дубы, я буду тебя...» [5, с. 51]. Эти же чувства, описанные через внешние проявления, т.е. косвенным способом, позволяют взглянуть на героя не «изнутри», а «извне», что добавляет новые штрихи к его портрету: после признания Марфиньки в очередной измене Цинциннат «несколько секунд смотрел на нее, приложив, как женщина, ладонь к щеке, и потом, беззвучно воя, уходил через все комнаты, полные ее родственников, и запирался в уборной, где топал, шумел водой, кашлял, маскируя рыдания» [5, с. 24].

Еще один часто используемый писателем прием художественного осмысления чувств героев — сновидения, обнажающие скрываемые или неосознаваемые аспекты личности, страхи и тревоги, сильные впечатления. Часто персонажи писателя видят повторяющиеся сны, «сюжет» которых построен на их навязчивых желаниях. Азартному Роберту Горну, герою романа «Камера обскура», «чаще всего снилось следующее: он собирает в пачечку сданные ему пять карт <…>, смотрит первую — шут в колпаке с бубенчиками, волшебный джокер; затем <…> обнажает край <…> следующей — в уголку буква «А» и малиновое сердечко; затем край следующей, опять «А» и черный клеверный листик <…>; затем — та же буква и малиновый ромбик <…>, в пятый раз, наконец, выдвигается карта напором пальца — Боже мой! туз пик… Это было волшебное мгновение» [9, c. 317]. Одержимой чистотой матери Магды «<…> часто снилась по ночам сказочно великолепная, белая, как сахар, лестница и маленький силуэт человека, уже дошедшего доверху, но оставившего на каждой ступени большой черный подошвенный отпечаток <…>» [9, c. 261]. Некоторые более образные и символичные сны требуют психоаналитического толкования, так как обнажают вытесняемые в подсознание чувства. К примеру, дочери Кречмара Ирме, узнавшей, что ее отец поселился с любовницей, «приснилось, что она играет с отцом в хоккей, и отец, смеясь, толкнул ее, она упала спиной на лед, лед колет, а встать невозможно» [9, c. 326]. Исследуя механизмы памяти в автобиографическом романе «Другие берега», рассказчик вспоминает эпизод из глубокого детства, когда его мать усыпила попавшую в дом бабочку с помощью эфира. Возможно, рассказчик представил себя на месте насекомого, а запах эфира вызывал ассоциацию с этим травмирующим событием, потому что много лет спустя «<…> находясь под эфиром во время операции аппендицита, я в наркотическом сне увидел себя ребенком,<…> напряженно расправлявшим под руководством чересчур растроганной матери свежий экземпляр глазчатого шелкопряда. Образ был подчеркнуто ярок, как на коммерческой картинке, приложенной к полезной забаве, хотя ничего особенно забавного не было в том, что расправлен и распорот был собственно я, которому снилось все это» [8, c. 202]. Описывая сновидения, В. Набоков проникает в подсознание персонажей, что позволяет лучше понять их истинные желания и намерения, выявить их эмоциональные травмы, моральные запреты и установки, раскрыть подавленные эмоции [60].

Среди приемов косвенной формы психологизма В. Набоков наиболее широко использует насыщенные психологическим содержанием детали. Визуальность — немаловажный аспект поэтики В. Набокова, подробность в описании окружающего мира, исключительная наблюдательность рассказчика — одна из узнаваемых характеристик прозы писателя. По этой причине роль деталей в творчестве В. Набокова чрезвычайно велика, в них заключается глубина его текстов. Детали и детальные линии В. Набокова всегда незаурядны: отказываясь от использования штампов, писатель подчеркивает незаметные с первого взгляда особенности привычных предметов или вносит дополнительные смысловые оттенки в портрет или пейзаж. Как правило, психологическими деталями могут выступать различные предметы, признаки предметов (цвет, звук), а также пространственно-временные характеристики и физические ощущения [60]. К примеру, в отрывке из романа «Дар» отвращение Зины к месту работы подчеркивается вызывающими брезгливость предметными деталями: «Начиналось с темной, крутой, невероятно запущенной лестницы, которой вполне соответствовала зловещая ветхость помещения конторы, что не относилось лишь к кабинету главного адвоката, где жирные кресла и стеклянный стол-гигант резко отличались от обстановки прочих комнат» [10, с. 369]. Душевное смятение героя романа «Отчаяние» напоминает неубранную комнату: «Никак не удается мне вернуться в свою оболочку и по-старому расположиться в самом себе, — такой там беспорядок: мебель переставлена, лампочка перегорела, прошлое моё разорвано на клочки» [4, с. 24]. Колористические и синестетические детали позволяют реконструировать мировоззрение и особенности восприятия писателя. Такие детали не всегда понятны читателю, не обладающему цветовым слухом, однако в некоторых случаях чувства героя проясняет называние — прием суммарно-обозначающей формы психологизма: «<…> веяние тех определенных духов, которыми почему-то душились как раз те женщины, которым он нравился, хотя ему был как раз невыносим этот мутный, сладковато-бурый запах» [10, с. 345]. Восприятие персонажем времени может говорить об особенностях его личности и эмоциональном состоянии. Например, в восприятии обреченного на гибель человека время течет быстро: «Время шло в арифметической прогрессии: восемь» [5, с. 9]. Многие герои В. Набокова одарены хорошей памятью и богатым воображением, они часто ностальгируют и легко переносятся в прошлое, которое для них столь же реально и осязаемо, как предметный мир: «Снег — настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев» [8, с. 187]. Передача психических состояний через физические ощущения помогает выразить чувства и эмоции, которые сложно описать с помощью конкретных определений. Например, именно таким образом В. Набоков передает невыразимые эмоции мальчика, узнавшего, что его отцу больше не угрожает гибель на дуэли: «<…> но тут мое сердце поднялось, — поднялось, как на зыби поднялся "Буйный", когда его палуба на мгновенье сравнялась со срезом "Князя Суворова", и у меня не было носового платка» [8, с. 246]. Вводя в текст обилие точных психологических деталей, В. Набоков выбирает позицию отстраненного наблюдателя, исследователя человеческой психологии, от взгляда которого не укроются мельчайшие оттенки эмоционального состояния.

В. Набоков в своей прозе осмысливает не только индивидуальные черты личности, но и всеобщие, универсальные психические процессы, фиксируя проявления типического в людях. Изображая общечеловеческие свойства, В. Набоков сочетает прямое называние состояния или черты характера с привлечением для сравнения конкретной жизненной ситуации, высвечивающей это явление [60]. Ненависть к политическому движению уподобляется неприязни к досадным бытовым явлениям: «<…> это было что-то домашнее, элементарное, бабье, — большевиков она не любила, как не любишь дождя (особенно по воскресеньям) или клопов (особенно в новой квартире), — большевизм был для нее чем-то природным и неприятным, как простуда» [4, с.25]; разговор влюбленных сравнивается с голосом певицы: «<…> в этих словах были интонация страстной влюбленности, глухое и напряженное рокотание, которое невозможно было сдержать или скрыть, как у иной певицы, со знаменитым на весь мир контральто, в голосе проскальзывают <…> драгоценные, смуглые ноты...» [9, с.355]; фантазия разыгрывается подобно кокетке: «Однако фантазия моя разыгралась, и разыгралась нехорошо, увесисто, как пожилая, но всё ещё кокетливая дама, выпившая лишнее» [4, с. 88–89]. Подобные сравнения усиливают образность текста и подчеркивают типичный характер описываемого чувства.

Часто сравнения или цепочки сравнений становятся настолько развернутыми, что приобретают характер рассуждения, отодвигая на второй план изображаемое психическое явление. Таково, например, рассуждение о постоянстве характеров в романе «Лолита», объясняющее замешательство главного героя, который получил от знакомого ошеломляющее письмо: «Я часто замечал, что мы склонны наделять наших друзей той устойчивостью свойств и судьбы, которую приобретают литературные герои в уме у читателя. Сколько бы раз мы ни открыли "Короля Лира", никогда мы не застанем доброго старца забывшим все горести <…> Так, Икс никогда не сочинит того бессмертного музыкального произведения, которое так резко противоречило бы посредственным симфониям, к которым он нас приучил. Игрек никогда не совершит убийства <…>» [3, с.341]. Некоторые суждения писателя о человеке принимают форму кратких наблюдений о людях в целом или о какой-либо социальной группе: «Мы норовим восстановить против себя как раз те силы рока, которые мы хотели бы задобрить» [3, с. 75]; «шахматные игроки <…> мало интересуются этими изящными и причудливыми головоломками и, хотя чувствуют прелесть хитрой задачи, совершенно неспособны задачу сочинить» [8, с.289]; «чем радикальнее русский человек в своих политических взглядах, тем обыкновенно консервативнее он в художественных» [8, с.276]. Таким образом, В. Набокова интересуют как различия, так и сходства между людьми. При всей сложности внутреннего мира большинства своих персонажей, писатель, абстрагируясь от душевной жизни конкретного героя, анализирует всеобщие психические процессы, т.е. осмысливает личность как универсум [60].

Таким образом, произведения В. Набокова характеризуются психологической насыщенностью, т.е. глубоким анализом эмоционального состояния персонажей с помощью разнообразных форм и приемов психологического изображения. Большинство героев писателя психологически объемны, так как обладают выраженным личностным началом, в котором протекают как индивидуальные, так и универсальные психологические процессы, что позволяет автору исследовать общее и индивидуальное в психологии восприятия. Вышеизложенное позволяет заключить, что психологизм прозы В. Набокова выражается в точном и детальном изображении чувств и состояний, а глубина и динамика душевных процессов персонажей В. Набокова позволяют говорить об уникальном методе художественного осмысления психологии человека, в некотором смысле, об особой концепции человека.

### 2.2. Формы авторского присутствия в текстах В. Набокова

Каждое произведение В. Набокова представляет собой сложную систему, в основе которой лежит авторская игра с читательскими ожиданиями. Благодаря неожиданным развязкам, интертекстуальным вставкам, различным ребусам и загадкам (анаграммам, скрытым каламбурам, игрой с символами и образами и т.д.), особенностям техники повествования (полисубъектности, введению ненадежного нарратора, размытию границ текста, созданию скрытых повествовательных пластов и т.д.) и другим элементам игровой поэтики писатель вовлекает чувствительного к языковым «трюкам» читателя в игровые отношения с текстом. Нетрадиционная структура повествования в произведениях В. Набокова создает атмосферу смысловой зыбкости, неоднозначности и недостоверности происходящего. Постижение текста усложняет акцентирование авторского сознания за счет определенных повествовательных приемов, при этом присутствие автора в тексте балансирует между полной невидимостью и чрезмерной экспрессией, создавая «спектакль невидимости автора» [59, с. 166]. Поскольку материалом исследования являются автобиографические книги писателя, в которых голос автора и голос рассказчика переплетаются, целесообразно рассмотреть группу вопросов, связанных с повествовательной организацией и формами выражения авторского сознания в произведениях В. Набокова.

Основным принципом повествовательной техники В. Набокова является полисубъектная структура, в рамках которой осуществляется резкий переход от одной формы повествования к другой. И автор, и герой, и повествователь могут быть субъектами речи и носителями сознания, их позиция может быть выражена в форме прямой, косвенной, несобственно-прямой речи. Неожиданная смена плана повествования создает особый стилистический и смысловой эффект, разрушающий инерцию читательского восприятия и создающий эмоциональное напряжение. Внезапность чередования субъектов речи вызвана отсутствием графического оформления, абзацного выделения, глаголов прямой речи и иных формальных признаков повествовательной перестройки [48]. Например, в следующем отрывке в повествование от третьего лица «врывается» прямая речь персонажа: «Взглянув в оконце вниз, он увидел на светлом фоне свои собственные, темные, аккуратно-раздельно лежавшие суставчики. Вот этим я ступлю на брег с парома Харона» [10, c. 249]. В редких случаях переход повествования от третьего лица к первому лицу может быть обозначен знаками препинания, чаще всего многоточием: «Цинциннат, изнемогая, спустил ноги на пол: так и не дали свидания с Марфинькой… Начать одеваться, или придут меня наряжать? Ах, довольно, войдите…» [5, с.27]. В случаях, когда граница между автором и героем настолько зыбкая, что следует говорить о диффузии субъектов сознания, косвенная речь может плавно перетекать в несобственно-прямую: «Он спохватился, лежа мумией в темноте, что получается неловко: сестра, может быть, думает, что его нет дома…» [10, с. 553]; «Он унес их на урок под мышкой, вернулся домой, поужинал, надел их, опасливо ими любуясь, и пошел на собрание. Как будто, пожалуй, и ничего, — для мучительного начала» [10, с. 250]. Несобственно-прямая речь позволяет совместить сознание героя или рассказчика и сознание автора в пределах одного или нескольких предложений. В таких предложениях повествовательные возможности различных субъектов уравнены в правах в силу отсутствия каких-либо формальных границ между речью автора и героя, благодаря чему их личности разделить трудно: «Василий Иванович указал себе самому тростью на скамью и <…> сел, сдался. Хотелось бы все-таки понять, откуда оно, это счастье, этот наплыв счастья, обращающего сразу душу во что-то большое, прозрачное и драгоценное» [10, с.559]. Неоднородность, мозаичность субъектной организации повествования сглаживает разницу между автором и героем: мнения и оценки героя влияют на позицию автора, а мировосприятие автора выражается в мыслях и высказываниях героев [52].

Несмотря на одновременное присутствие в повествовании нескольких субъектов речи, организующим началом и смысловым центром повествования является сознание автора. Даже при слиянии субъектов сознания автор занимает отстраненную позицию наблюдателя и оценивает героя, скрыто выражает свое отношение к нему. Персонажи В. Набокова по отношению к авторскому сознанию занимают такое же положение, как человек по отношению к сверхъестественному, потустороннему. Позицию автора, которая никогда не выражена открыто и частично отражена в голосах повествователя и героев, возможно понять лишь соединив воедино все художественные элементы произведения. Имплицитное присутствие автора в тексте можно обнаружить в виде вставных конструкций, обнажения процесса создания текста, обращений к читателю и к персонажам*,* различных лексических и синтаксических образных средств и т.д. [52].

Во вставных конструкциях, оформленных скобками, В. Набоков дает оценку предметам и событиям, описанным в основной части предложения. В следующем примере экспрессивно-оценочный характер содержания авторской вставки усилен восклицательной интонацией: «<…> сказал он вполголоса и вышел из-под навеса осин, столпившихся там, где жирная, глинистая, "земская" (какой ухаб был в этом прозвании!) дорога» [10, с. 261]. Демонстрация искусственной природы своего текста позволяет автору, с одной стороны, подчеркнуть свою абсолютную власть в нем, первичность творящего сознания, с другой стороны, включить читателя в игру, основанную на разрушении предварительно созданного эффекта достоверности происходящего. Такой прием позволяет В. Набокову перенести акцент с целостного образа мира произведения на процесс литературной конструкции этого еще не завершенного образа. Автор предстает перед читателем как бог, творящий художественную действительность и разрушающий ее [52]. В следующем примере В. Набоков разоблачает «сделанность» текста во вставной конструкции: «Некоторое время Иннокентий боролся с сочным кусочком пирога, очутившимся вне тарелки, и вот, от неловкого прикосновения, перевалившимся и — под стол, — малиновый увалень (там его и оставим)» [9, с.645]. В отрывке из романа «Отчаяние» фраза, принадлежащая герою, нарочито обрывается, а во вставке автор предлагает читателю принять участие в творческом процессе: «Надо успокоиться, надо взять себя в руки. Так нельзя. Спокойствие. Шоколад, как известно (представьте себе, что следует описание его производства)» [4, с.9].

Сближение автора и адресата — еще один прием организации авторского присутствия в тексте, подчеркивающий роль автора как создателя текста и разрушающий автоматизм читательского восприятия. В. Набоков ломает «четвертую стену» с помощью прямых обращений к читателю или воссоздания диалога с ним: «Случалось ли тебе, читатель, испытывать тонкую грусть расставания с нелюбимой обителью?» [10, с. 326]; «Сидя в кафе <…>, он вспомнил прошлое со стеснением сердца, с грустью — с какой грустью? — да с грустью, ещё недостаточно исследованной нами» [9, с.639]. Автор может обращаться и к своим персонажам или к воображаемому слушателю, обозначенному местоимением «ты»: «Цинциннат, тебя освежило преступное твое упражнение» [5, с.26]; «<…> только тогда (то есть лежа навзничь на тюремной койке, за полночь, после ужасного, ужасного, я просто не могу тебе объяснить какого ужасного дня) Цинциннат Ц. ясно оценил свое положение» [5, с.15].

Следы авторского присутствия также можно обнаружить, анализируя различные средства выразительности. Нередко завуалированную авторскую оценку можно обнаружить в словосочетании, элементы которого являются эпитетами, например, «дивное розовое событие»[9, с.57], «пронзительно-безнадежный ужас»[3, с.394]. В некоторых случаях В. Набоков сознательно нарушает логику высказывания, объединяя несочетаемые эпитеты, в результате чего возникают парадоксальные или оксюморонные словосочетания: «чудовищной радугой во всю душу» [10, с. 561], «повторял он <…> со сладострастным отвращением» [9, с. 643], «прельстился ее коровьей красотой» [10, с.547]. Кроме того, выражать авторское отношение к изображаемому могут компаративные конструкции: «похожий на раскормленную черепаху адвокат» [10, с.251], «я бы завтра же бросил эту тяжкую, как головная боль, страну» [10, с.525]. Метафоры, гиперболы, олицетворения, каламбуры и иные стилистические приемы также позволяют выявить особенности внутреннего мира автора. Произведения В. Набокова отличаются не только лексическим, но и синтаксическим богатством, в связи с чем авторское присутствие ощущается и на уровне синтаксиса. Замысел автора отражается в выборе синтаксических фигур для изображения персонажей и их чувств. Например, прием градации не только выражает авторскую оценку, но и подчеркивает волнение персонажа: «И все было в ней чужое, и беспокойное, и страшное» [6, с. 301]. В следующем отрывке авторский замысел — показать бездушность, холодность своего персонажа, для которого люди низвергнуты до уровня вещей — реализуется с помощью зевгмы: «<…> у меня была небольшая, но симпатичная квартира — три с половиной комнаты, солнечный балкон, горячая вода, центральное отопление, жена Лида и горничная Эльза» [4, с.24]. Анаграмматическое кодирование своего имени или даты рождения — наиболее незаметный знак авторского присутствия. К примеру, анаграмму Владимир Н в имени Виолы Миранды, одноклассницы заглавной героини романа «Лолита», заметит только внимательный читатель [58].

Важной чертой повествовательной структуры некоторых произведений В. Набокова («Лолита», «Пнин», «Смотри на Арлекинов!», «Дар», «Отчаяние», «Бледный огонь», «Соглядатай» и др.) является введение ненадежного нарратора (термин А. В. Ждановой) — как правило, психически нездорового, лживого, наивного или склонного к преувеличению субъекта повествования, мировоззрение которого не совпадает с нормами автора [40]. Эту фигуру следует рассматривать как проявление игровой поэтики, для которой свойственно переосмысление традиционных повествовательных инстанций, перераспределение функций автора и персонажа. Ненадежный нарратор и автор, который всегда имплицитно присутствует в тексте, являются идейно-нравственными оппонентами. Повествование от лица такого нарратора может свидетельствовать об интенции автора выразить свою позицию, но избежать прямых оценок. В творчестве В. Набокова противоборство автора и ненадежного нарратора заканчивается его наказанием, победой авторской воли. Ответственность за определение мировоззренческих расхождений автора и нарратора, за декодирование истинного смысла произведения перекладывается на читателя. Ненадежный нарратор, который представляет события в выгодном для себя свете или сообщает заведомо неверную информацию, запутывает читателя, вовлекая в интеллектуальную игру. Замечая сомнения нарратора, его неадекватность, забывчивость, лживость, читатель отказывается верить в его версию происходящего и занимает позицию объективного наблюдателя. Как правило, автор скрыто разоблачает ненадежного нарратора, указывая на наличие вымышленных людей или событий, фактов и высказываний, противоречащих друг другу и т.д. [40]. К примеру, оправдывая свою страсть к малолетним девочкам, Гумберт Гумберт ставит себя в один ряд с Данте: «В конце концов Данте безумно влюбился в свою Беатриче, когда минуло только девять лет ей» [3, с.28]. Однако Гумберт умалчивает, что на момент встречи с Беатриче Данте было около десяти лет — он влюбился в девочку на год младше и педофилом не был. Подобные ложные отождествления, каких немало в романе, рождают недоверие к нарратору и помогают обнаружить стоящего за ним имплицитного автора. Ненадежность нарратора также может демонстрироваться автором через смену точек зрения или преобразование субъектной структуры текста [40]. К примеру, в повести «Соглядатай» ненадежный нарратор следит за посторонним человеком. Лишь в финале становится очевидно, что наблюдатель и наблюдаемый им герой — одно и то же лицо: «Ведь меня нет, — есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня. <...> Меня же нет. Но Смуров будет жить долго» [7, с.344]. Двусмысленность содержащейся в повествовании информации активизирует читателя, побуждает переоценить героев и ситуацию, обнаружить следы авторского присутствия, уловить намеки и подсказки автора. Введение фигуры ненадежного нарратора — оригинальный прием набоковской нарративной стратегии, подразумевающий совместную работу, единение автора и адресата [40].

Книга В. Набокова «Другие берега» написана в новаторской повествовательной технике и интересна тем, что автор выстраивает произведение не на сюжетной динамике, а на ассоциативных механизмах памяти. Ассоциативный, нелинейный, свободный принцип повествования обуславливает мозаичность композиции, свободный переход из одного пространственно-временного плана в другой, а также из внешнего мира событий во внутренний мир автора. Композиционные части «Других берегов» различаются и по объему, и по охвату времени: ранний период жизни героя описан в деталях, но в посвященных зрелым годам главах повествование ускоряется и обобщается. Следует отметить, что В. Набоков пишет автобиографию с целью «проследить на протяжении своей жизни развитие … тематических узоров» [8, с. 141], тайных закономерностей судьбы, для чего он «моделирует» свое прошлое, пользуясь не только воспоминаниями, но и воображением. Стирая границу между вымыслом и реальностью, писатель соотносит детали прошедшего таким образом, чтобы проступили узоры судьбы. Художественно осмысливая свой жизненный путь, В. Набоков насыщает книгу не только квазивоспоминаниями, но и антиципациями — опережающим предвидением последующих событий, принимающим форму проекций событий из детства и юности на дальнейшую жизнь [49]. Например, писатель описывает, как он, будучи пятилетним ребенком, в заграничной поездке на Адриатическое море скучал по России, что воспринимается как точное предвестие переживаний эмигрантского будущего: «Объясните-ка, вы, нынешние шуты-психологи, эту пронзительную репетицию ностальгии!» [8, с. 172]. Ассоциативные связи рассказчика охватывают широкое пространственное и временное поле. К примеру, в шестой главе произведения описано, как герой в семилетнем возрасте впервые увидел бабочку махаона, которая затем, по воле автора, пролетела сквозь время и пространство в Америку, «где наконец, после сорокалетней погони, я настиг ее» [8, с. 202]. Подобное перетекание планов восприятия является основополагающим структурным принципом книги. В «Других берегах» художественное начало перевешивает документальное, а фактологическая правдивость уступает место поэтическому воображению. По этой причине книга выходит за рамки традиционных жанров и представляет собой гибрид романа и автобиографии, мозаику памяти и воображения [25].

Важнейшим организующим началом «Других берегов» является образ автора, который характеризуется семантической множественностью. Автор расслаивается на повествователя, воплощающего авторское «я» в прошлом, и лирического героя, воплощающего авторское «я» в настоящем. Автор-лирический герой, принадлежащий к повествуемому миру, не равен автору-повествователю, создающему этот мир, однако эти субъектные планы часто накладываются друг на друга [49]. Диалог различных пластов повествования можно наблюдать в тех отрывках, где рассказчик обращается к лирическому герою, употребляя местоимение 2 лица: «После некоторых таких схваток со стихией глянцевитый беньер вел тебя <…> на укатанную отливами полосу песка, где незабвенная босоногая старуха <...> накидывала на тебя ворсистый плащ» [8, с.219]. Взаимодействие различных уровней воплощения авторского «я» может отражать историю развития авторского творческого сознания и историю становления его личности в целом. Кроме того, в книге появляется духовный двойник автора, его alter ego, что подчеркивает дистанцию между прошлым и настоящим. Чтобы сложить тематический узор судьбы, повествователь, находящийся в Америке, посылает своего бесплотного представителя в Россию своего детства, и с помощью еще одного бестелесного персонажа — своей памяти, которая воплощается в образе Мнемозины, соединяет «разрозненные части основной мелодии» [8, с. 236]. Путешествие двойника сквозь пространство и время сопровождает процесс воспоминания, движения авторского «я» из настоящего в прошлое: «Точно в дурном сне, удалились сани, оставив стоящего на страшном русском снегу моего двойника в американском пальто на викуньевом меху. Саней нет как нет; бубенчики их — лишь раковинный звон крови у меня в ушах. Домой — за спасительный океан! Однако двойник медлит. Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого» [8, с. 187]. Реконструируя утраченную Россию в памяти, В. Набоков обретает ее вновь. Победа воображения над реальностью и разветвленная субъектная организация повествования позволяет авторскому взгляду свободно передвигаться между временными и пространственными планами, соединяя «узоры жизни» в единую художественную ткань [49].

На основании изложенного выше можно заключить, что произведения В. Набокова являются образцом уникальной, новаторской поэтики повествования. Писатель отходит от правил традиционной повествовательной организации прозы и разрушает классическую субъектно-объектную иерархию. Центром нарративной модели В. Набокова является мир авторского сознания, реализующего себя в потоке повествовательных, изобразительно-выразительных и иных элементов текста. Размывание границ между повествовательными субъектами, введение ненадежных нарраторов и двойников автора, обращения к читателю и персонажам и прочие приемы служат способом выражения субъективного сознания автора и подчинены его интенциям: создать интеллектуальное затруднение, разрушить автоматизм восприятия, погрузить читателя в творческую лабораторию, заставить его представлять описываемое. Именно отношение к читателю как к полноправному участнику эстетического процесса, разгадывающему литературный кроссворд, можно назвать основополагающей установкой В. Набокова, определяющей принципы изображения художественной действительности.

## ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Осмысление индивидуальной и коллективной психологии в произведениях В. Набокова обнажает уникальную мировоззренческую концепцию писателя. В художественной реальности его произведений на ход событий влияют как внешняя по отношению к героям сила в лице автора, так и их собственные стремления и решения, что говорит о глубине психологического анализа. Персонажи В. Набокова — не механические куклы, а живые натуры, наделенные противоречивыми чертами и несущие частицу души автора. Писателю свойственно изображать психологические цепочки, объясняющие ту или иную особенность характера или поведения героя его прошлым опытом. Изображение внутренней жизни героев В. Набокова отличается разнообразием средств прямой, косвенной и суммарно-обозначающей форм психологизма. Особенно часто писатель создает психологические портреты с помощью деталей различных видов: предметных, колористических, синестетических, хронотопических и чувственно-физических. Наряду с исследованием индивидуальной психологии, писатель фиксирует и общечеловеческие психологические закономерности. Обозначение типичности явления происходит в форме сравнения, отвлеченного рассуждения на тему или краткого афористичного наблюдения. Вышеперечисленные особенности позволяют говорить о разработке В. Набоковым особого типа психологизма, что является свидетельством его устремленности к познанию души человека и в ее индивидуальности, и в ее единстве с миром.

Поскольку В. Набоков творил в русле игровой поэтики, его тексты отличаются нетрадиционной организацией повествования. Экспериментируя над нарративной техникой, писатель создает полусубъектную модель повествования с помощью неожиданной смены субъектов сознания или смешения голосов автора и героя. Несмотря на переплетение нарративных инстанций, взгляд автора является доминирующим, определяющим все точки сюжета. Автор скрыто проявляет себя в тексте в виде вставных конструкций, обнажения искусственности текста или процесса его создания, обращений к адресату*,* лексических и синтаксических средств выразительности. Введение фигуры ненадежного нарратора представляется необычным способом проявления авторской позиции, так как в процесс ее декодирования вовлекается читатель. Нелинейное повествование в книге В. Набокова «Другие берега» имитирует ассоциативные механизмы памяти, на что указывает присутствие и перетекание различных пространственных и временных планов. Композиция романа выстроена таким образом, чтобы описываемые события составили единый узор судьбы, для чего писатель творчески перестраивает воспоминания и факты, пропуская их сквозь призму воображения. Авторское сознание в книге раздваивается на «я» в прошлом и «я» в настоящем, граница между которыми размыта. Кроме того, для облегчения воссоздания прошлого автор прибегает к помощи своих двойников: бестелесного призрака, способного путешествовать в пространстве и времени, и собственной памяти, помогающей обнажить тайны судьбы. Благодаря этим особенностям, а также сопряжению временных планов настоящего, прошлого и вечного повествование в «Других берегах» можно назвать многомерным и новаторским.

# ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ В РОМАНАХ В. НАБОКОВА «ДРУГИЕ БЕРЕГА» И “SPEAK,MEMORY”

## 3.1. Лексические способы передачи эмоций

Многие исследователи и переводчики произведений В. Набокова утверждают, что романы «Другие берега» и “Speak, memory” соотносятся не как разноязычные варианты одного текста, а как совершенно разные книги [35]. Цель настоящего исследования — выяснить, чем и в какой степени отличаются произведения и за счет каких средств создаются эти отличия. Так как в одной исследовательской работе невозможно зафиксировать своеобразие обеих книг во всех аспектах и на всех языковых уровнях, было решено ограничиться сопоставлением эмоционально насыщенных языковых единиц. В этой главе будут изложены результаты практического исследования романов «Другие берега» и “Speak, memory”, в ходе которого было отобрано 50 содержащих эмоционально-экспрессивную информацию предложений из русской версии книги и соответствующие им предложения из текста перевода[[1]](#footnote-2). Анализ материала строился на положении о том, что “Speak, memory” является автопереводом «Других берегов», в связи с чем сопоставление материала двигалось от русскоязычного текста к англоязычному. Чтобы рассмотреть формы авторского присутствия в этих романах, были выбраны только те предложения, в которых описывается психическое состояние повествователя и главного героя. Полученный материал позволил выявить переводческие приемы, которыми воспользовался В. Набоков, определить соотношение оригинала и перевода с точки зрения адекватности и эмоциональной насыщенности, а также описать возникающий в переводе эффект в сопоставлении с подлинником. Анализ сгруппированных по типам переводческих трансформаций позволил сделать несколько общих выводов, в том числе и о том, что именно другое в «Других берегах».

Использованные В. Набоковым приемы передачи эмоций можно разделить на четыре категории: лексические, синтаксические, лексико-синтаксические и перифрастические. Первая категория, представленная 19 примерами, является самой многочисленной, т.е. анализ материала доказал правильность тезиса о доминировании средств лексики в репрезентации психологического состояния над иными языковыми способами (см. параграф 1.3). В ряде рассмотренных случаев различия в составе и объеме лексического фонда русского и английского языков не повлияли на результат перевода, так как эмоционально-экспрессивную информацию оригинала получилось передать в полном объеме. К таким случаям относится пример 1. Английское причастие “thrilled” имеет несколько связанных друг с другом значений: приятное волнение, восторг, трепет. Понятие “thrill” в большинстве случаев выражает положительную эмоцию и является близким синонимом существительных “excitement” и “arousal”. В русском же языке существительное «волнение» имеет более широкую семантику и может обозначать как приятное ожидание, так и неприятное, вызванное страхом чувство. Именно по этой причине эти предложения обладают равносильным эмоциональным зарядом и уточнение к слову “thrilled” в переводном варианте было бы излишним.

В примере 2 лексемы «легкость» и «покой» полностью эквивалентны в обоих вариантах, однако «блаженное чувство» в переводе трансформировалось в “euphoria” с помощью приема логического развития: замены одного понятия другим на основе их смежности. Эйфория — это повышенно-радостное настроение, продуктивное, активное, но блаженство — это высшая степень счастья, оно испытывается значительно дольше, чем эйфория. Этим объясняется небольшая потеря эмоционального компонента, степени выражения эмоции в английском предложении. Утраченный эмоциональный эффект компенсирует необычный выбор перевода слова «вдруг»: можно было использовать наречие “suddenly” или выражение “all at once”, но В. Набоков решил подчеркнуть неожиданность чувства и поместил его ближе к существительному, тем самым усилив этот признак, сделав его основным свойством этого чувства. По этой причине в автопереводе несколько смещается акцент, но не настолько, чтобы можно было говорить о кардинальной смысловой трансформации. Таким образом, оригинал и перевод оказывают примерно равное эмоциональное воздействие на читателя.

Переводческая компенсация в примере 3 представляется не менее удачной. Оба предложения содержат равное количество эмоционально окрашенных компонентов и с одинаковой выразительностью передают описываемое душевное состояние. Опущенные при переводе языковые единицы с эмоциональным компонентом компенсируются в других местах предложения: эпитет “scalding tears” вносит эмоциональный оттенок исходного словосочетания о жгучем стыде, а существительное “self-disgust” выражает осуждение героем-рассказчиком собственного поступка, заложенное в эпитете «жестокое отсутствие». Остальные компоненты эмоционального содержания переданы с помощью эквивалентов. Таким образом, перевод не сопровождается ни смысловыми потерями, ни утратой эмоционального фона подлинника.

Полное соответствие подлиннику можно наблюдать и в примере 4. Благодаря практически буквальному переводу с сохранением структуры предложения смысловые потери отсутствуют, эмоционально-оценочный компонент сохраняется в полной мере. Следует, однако, отметить, что существительное “excitement” имеет множество значений, основное из которых — «возбуждение, волнение», а значение «наслаждение» — дополнительное, оно выводится логически из основного. Следовательно, при переводе с русского языка на английский был применен прием логического развития на основе причинно-следственной связи, т.е. испытывал наслаждение от возбуждения.

Интересный случай логического развития выявил анализ примера 5. Этот пример примечателен тем, что выражающие эмоции языковые единицы русскоязычного предложения в процессе перевода подверглись лексической замене на основе не словарной, а субъективной смежности этих понятий. Несмотря на перераспределение смысловых оттенков в результате применения логического развития, эмоциональный фон предложений равнозначен: они в одинаковой степени навевают чувство безысходности и неприкаянности. Кроме того, рассматриваемый пример обнажает личные переживания автора. Анализ выполненных им в процессе перевода трансформаций показывает, что понятия «бездомность» и «безнадежность», «одиночество» и «суровость» для него близки и взаимозаменяемы.

Попытки В. Набокова передать непередаваемое отразились в примере 6. Непереводимое русское слово «тоска» является понятийной лакуной. В этом примере оно передается с помощью близкого аналога, который не обладает столь же широким объемом значений, однако несет сопоставимый эмоциональный заряд — существительного “distress” (горе, несчастье, страдание). В русскоязычном предложении дополнительный эмоциональный оттенок вносит заложенное в состояние героя-рассказчика чувство ненависти, которое в переводе преобразуется в другое не менее сильное состояние — отчаяние, выраженное наречием “desperately”. Использование лексико-семантических замен при переводе привело к отклонению от равнозначности предложений, однако утрата прагматических значений не наблюдается. Поскольку оба разноязычных варианта отличаются высоким уровнем эмоциональной насыщенности, коммуникативный эффект оригинала был воссоздан в тексте перевода в полной мере.

В. Набоков по праву автора вольно обращается с текстом романа «Другие берега» и нередко опускает, генерализирует, нейтрализует эмоционально насыщенные лексические единицы. По этой причине в большинстве проанализированных примеров оригинал обладает бо́льшей эмоциональной напряженностью, нежели перевод. В примере 7 уже упомянутое понятие «тоска» не удалось передать на английский язык. Это существительное, характеризующее чувство нестерпимой душевной тревоги в сочетании с гнетущей скукой и унынием, непереводимо на иностранные языки. Английские аналоги “melancholy”, “emotional pain”, “sadness” и множество других не в полной мере отражают всю остроту страданий тоскующего человека. Об этом писал и сам В. Набоков в «Комментарии к роману А. С. Пушкина "Евгений Онегин"»: «Ни одно слово в английском не передает всех оттенков слова «тоска». В его наибольшей глубине и болезненности — это чувство большого духовного страдания без какой-либо особой причины. На менее болезненном уровне — неясная боль души, страстное желание в отсутствии объекта желания, болезненное томление, смутное беспокойство, умственные страдания, сильное стремление. В отдельных случаях это может быть желание кого-либо или чего-либо определенного, ностальгия, любовное томление. На низшем уровне тоска переходит в апатию, скуку» [1, c. 151–152]. Крайне сложно лаконично передать на английский язык это богатое нюансами чувство, которое имеет вербальное выражение только в русскоязычном контексте. В этом примере слово «тоска» в английской версии романа передается с помощью приема логического развития (замены близким понятием «ностальгия»), а также приема генерализации (предельного обобщения до полисемичного существительного “sense”). Несмотря на использование прямого соответствия глаголу «презирать», английский перевод не сохраняет эмоциональную нагрузку русского варианта, однако позволяет тексту не увеличиться в объеме за счет добавлений.

Способствующие снижению эмоциональности подлинника приемы также были применены в примере 8. В тексте перевода глагол «верится» был подвергнут генерализации, заменен на обобщающее существительное широкой семантики “feeling”, что способствует нейтрализации эмоционального значения. Кроме того, устойчивое словосочетание «все же» используется для подчеркивания противопоставления предшествующему тезису, и в этом примере также демонстрирует нелогичность и абсурдность веры, однако английское наречие “somehow” не содержит такого оттенка значения. Подобные нюансы могут казаться незначительными, но из-за них предложение на английском языке теряет часть эмоциональной составляющей подлинника.

Использование лексической трансформации в примере 9 привело к утрате некоторых смысловых оттенков при переводе. Один из ведущих современных исследователей психологии эмоций, профессор социологии Калифорнийского университета Warren D. TenHouten во множестве статей и книг излагает свою теорию о структуре сложных чувств, которые состоят из нескольких базовых эмоций. В своей книге “A General Theory of Emotions and Social Life” профессор пишет, что разочарование является вторичной эмоцией, состоящей из следующих друг за другом базовых эмоций удивления и печали [65]. По мнению ученого, негодование является более сложным чувством, так как «содержит три эмоции вторичного уровня: презрение (гнев и отвращение), шок (удивление и отвращение) и возмущение (удивление и гнев). Таким образом, негодование концептуализируется как эмоция третичного уровня, содержащая три первичных и три вторичных эмоции» [66, с. 49] (перевод мой. — Гостева И. А.). Кроме того, если исследовать корни этих чувств, негодование по своей природе — эмоция гнева, а разочарование — эмоция грусти [65]. Опираясь на работы зарубежных психологов, можно заключить, что использование существительного “frustration” в тексте перевода некорректно с точки зрения науки об эмоциях, так как это слово не передает все оттенки настроения героя-рассказчика и искажает многокомпонентное чувство, которое он испытывает. Вероятно, В. Набоков не интересовался подобными психологическими исследованиями и при переводе опирался на собственное чутье языка.

Лексическое опущение каких-либо элементов текста должно быть обоснованным решением переводчика. Ослабление эмоционального воздействия оригинала при переводе в примерах 10–11 объясняется неосторожным использованием опущения. В англоязычной части примера 10 опущены два компонента, создающие богатый эмоциональный фон оригинального отрывка: прямо называющий чувства героя-рассказчика глагол «волновало» и выражающее субъективную характеристику существительное «счастливец». Снижение эмоционального колорита в английской фразе приводит к смещению акцента с изображения внутреннего мира героя-рассказчика и восприятия происходящего его глазами на изложение внешних событий, в котором чувства героя-рассказчика не находятся в центре авторского внимания. По этой причине эмоционально-экспрессивный эффект русскоязычного предложения не был воссоздан в тексте перевода.

К таким же выводам приводит анализ примера 11. В русскоязычном тексте относительно англоязычного присутствует два аспекта эмоционального фона предложения, которые обогащают изображение психологического состояния. Во-первых, важной чертой испытываемого героем-рассказчиком чувства является его неизбежное возвращение, повторяемость на протяжении всей жизни, что выражается элементом «с неменьшей силой, чем в последующие годы». Во-вторых, в оригинале состояние изгнания не характеризуется однобоко, ему находится полезное применение, например, оно питает творчество («вдохновение изгнания»). В англоязычном же варианте эти элементы подвергаются опущению без какой-либо компенсации. По этой причине чувство, которое герой-рассказчик испытывает в переводной версии романа, предстает менее уникальным, богатым нюансами, осознанным.

Нейтрализация в переводе подразумевает потерю части семантики и эмоциональной окраски с сохранением основного компонента смысла. В примере 12 в результате применения нейтрализации в сочетании с опущением эмоциональный эффект исходного предложения не был воссоздан в английском тексте. В русскоязычной версии изложены впечатления героя-рассказчика от увиденных в книге картинок, на которых мальчика наказывает мама. Иллюстрации вызывают у героя-рассказчика сильное удивление и одновременно скуку. При переводе первый компонент его чувств, который он выразил разговорным прилагательным «диковинный», был передан нейтральным словом “strange”, а второй компонент был опущен. Как следствие, в английском предложении весь объем эмоционально-экспрессивной информации оригинала не сохранился.

В примере 13 метафора подверглась нейтрализации и утратила свои эмоциональные качества, индивидуальность и образность. В английской версии романа наблюдается снижение градуса чувств героя-рассказчика: любовь мальчика к отцу, безграничность которой выражается в метафоре «бездной зияла», трансформируется в дружбу и уважение. Также некоторое ослабевание эмоциональной насыщенности в тексте перевода можно объяснить сужением понятия «гармония» до его части — “accord” (согласие). В силу неточной передачи экспрессивных элементов отношения мальчика с его отцом предстают в переведенном варианте романа более сдержанными, чем в русскоязычном.

В примере 14 использование при переводе комплекса преобразований, включающего нейтрализацию, опущение и логическое развитие, повлекло за собой трансформацию смысла подлинника и снижение его экспрессии. Бо́льшая эмоциональная насыщенность исходного варианта в сравнении с переводным объясняется выраженной стилистической маркированностью слова «благоденствие» (устаревшее, книжное) и наличием эпитета («предельной беззаботности»), что сообщает русскоязычному предложению более поэтический характер. Предложение на английском языке составлено из нейтральных общеупотребительных слов, не имеющих эмоциональную окраску. Также этот пример иллюстрирует прием логического развития, основанного на замене следствия причиной при переводе на английский язык: герой-рассказчик чувствовал себя беззаботным, потому что был в безопасности. Возможно, такое неординарное переводческое решение вызвано желанием придать «музыкальность» тексту перевода с помощью звукописи: в русской фразе заметна аллитерация на звуки «п» и «д», а в английской — на звуки “s” и “w”.

При переводе художественных произведений важно учитывать стилистические параметры исходного текста, что доказывает анализ примера 15. В этом случае при переводе произошло снижение стилевого регистра одного слова языковой единицы. Лексема «стоокий» относится к поэтическому стилю, благодаря использованию этого эпитета родители уподобляются всевидящим, недремлющим мифическим существам, которые беспрерывно наблюдают за ребенком. Значение этого слова не может быть сведено к прилагательному «бдительный», в связи с чем в рассматриваемом примере более точным представляется перевод столь же образным англоязычным аналогом, обладающим таким же содержанием и стилистической окраской — “all-seeing”. Перевод стилистически маркированного слова нейтральным прилагательным “vigilant” способствует частичной потере эмоционально-оценочного компонента.

Сопоставление некоторых предложений позволяет сделать вывод об эмфатизации эмоциональной составляющей оригинала в англоязычном тексте. Поскольку таких примеров немного, можно предположить, что В.Набоков стремился сделать английский вариант книги более лаконичным и фактологическим по сравнению с эмоционально насыщенной русской версией. Эмоциональное усиление текста перевода достигается автором, как правило, за счет лексических добавлений. В примере 16 добавление словосочетания “delicate thrill” (нежный трепет) в текст автоперевода обогащает описываемое чувство дополнительными оттенками, а использование частицы “and yet” более решительно подчеркивает противопоставление между двумя видами удовольствия. В результате эмоциональный эффект исходного предложения усиливается в англоязычной версии романа.

При анализе примера 17 становится очевидной интенсификация эмоциональной напряженности исходного текста при переводе на английский язык, для чего был использован ряд добавлений и уточнений русскоязычных слов и выражений. Содержащие субъективную оценку прилагательные “lovely” и “graceful” выражают симпатию героя-рассказчика к описываемым девочкам, которая не настолько сильна и очевидна в русском варианте. Обозначающие широкий спектр психических состояний слова «неприятно» и «нравившаяся» в англоязычной фразе заменяются лексемами “heartily disliked” и “bewitched”, которые обладают более узкими значениями и выражают менее спокойные чувства. Как следствие, в тексте перевода впечатления героя-рассказчика описаны точнее и выразительнее.

Смысловые добавления могут развить смысл оригинала и сделать описываемое переживание многогранным, что подтверждается примером 18. В этом фрагменте герой-рассказчик повествует о своей любви к бабочкам. По сравнению с оригиналом, англоязычный вариант этого монолога полнее освещает мировоззрение героя-рассказчика, пусть и содержит небольшие смысловые утраты (в частности, был опущен компонент «умиление»). Отсутствующая в подлиннике фраза “a sense of oneness with sun and stone” раскрывает важный оттенок испытываемого чувства — ощущение единства с природой. Это добавление обогащает эмоциональную составляющую текста оригинала и проливает свет на особенности восприятия мира. Нельзя с точностью определить, чьи именно особенности обнажаются таким образом. С одной стороны, герой-рассказчик — воображаемая персона, не равная реальному автору, но с другой стороны, эта фигура сконструирована авторским сознанием и носит его черты. Так как сознания автора и героя-рассказчика в книге смешиваются, делать смелые выводы о мировоззрении В. Набокова по его произведениям не стоит.

Кроме добавления, средством обогащения эмоционально-экспрессивного фона русского текста может выступать лексическая замена единицы оригинала на более точную или эмоционально насыщенную. Так, в примере 19 представляется интересной передача чувства «замирание»: несмотря на достаточное количество полных и частичных соответствий этого существительного в английском языке, В. Набоков выбирает существительное “pang” (острая боль). Поскольку «замереть» можно как от приятных, так и от неприятных переживаний, лишь при анализе контекста русскоязычного предложения можно предположить, что описываемые впечатления дарят герою-рассказчику негативные эмоции. В английской версии романа такой вывод очевиден и без анализа контекста, двусмысленной трактовки описываемого чувства быть не может, поскольку душевные страдания героя-рассказчика описаны более точной лексемой с однозначно отрицательной коннотацией. Таким образом, В. Набоков при переводе трансформирует смысл оригинала и усиливает его эмоциональную компоненту.

Анализ русскоязычных и англоязычных фрагментов, в которых эмоционально окрашенные языковые единицы подверглись лексическим преобразованиям, показал, что утраты компонентов значений (в том числе и эмоционального) при переводе неизбежны в силу разницы лексических систем языков. Однако во многих случаях оправданное применение переводческих приемов, а также фантазия и находчивость переводчика помогают сгладить эту разницу и создать эквивалентный перевод, сохраняющий все компоненты эмоционального значения.

## 3.2. Синтаксические способы передачи эмоций

Самую немногочисленную категорию проанализированного материала составили предложения, в которых эмоционально окрашенные языковые единицы подвергались синтаксическим преобразованиям при переводе на английский язык[[2]](#footnote-3). Вероятно, причиной «избегания» В. Набоковым синтаксических средств является бо́льшая выразительность и легкость «распознавания» читателем лексики, эксплицирующей душевные состояния. Синтаксис обладает большими экспрессивными возможностями, однако в отношении разнообразия средств и четкости их стилевой окраски он проигрывает эмоциональному лексическому фонду. Анализ материала показал, что синтаксис «поддерживает» лексику, дополняет ее, внося в текст тончайшие смысловые нюансы и оттенки мысли. Так, в примере 20 изменение строя предложения при переводе перераспределило смысловые акценты. Первая часть русскоязычной фразы была переведена с помощью словарного соответствия, вторая часть подверглась антонимическому переводу, в ходе которого поменялась структура с отрицательной на утвердительную. В рассматриваемом случае изменение структуры не влияет на воссоздание смыслового содержания и эмоционального компонента — все передано в полном объеме с небольшой разницей (неизбежной даже в таком близком переводе)[[3]](#footnote-4).

Похожие изменения произошли в предложениях из примера 21, в которых благодаря синтаксическому преобразованию в центр внимания читателей выдвигаются неожиданные аспекты описываемого чувства. При переводе на английский язык конструкция из утвердительной («только родители понимали») превратилась в отрицательную (“no one really understood my obsession”). Структурная перестройка фразы повлекла за собой изменение синтаксических позиций. В оригинале грамматическая основа «родители понимали» составляет ядро предложения, благодаря чему акцентируется исключительность родителей героя-рассказчика. В книге на английском языке грамматическая основа смещается на позицию дополнения, и в смысловом центре фразы оказывается одиночество героя-рассказчика. Кроме того, страсть в подлиннике характеризуется эпитетами «безумная» и «угрюмая», каждый из которых номинирует различные эмоциональные характеристики этого состояния. Опущение их при переводе приводит к утрате важного аспекта описываемого чувства — неуправляемости и маниакальности, а также существенно снижает силу эмоционального воздействия на читателя.

Еще одной возможной причиной нечастого использования средств синтаксиса можно назвать уникальность и лингвоспецифичность, и, следовательно, непереводимость некоторых синтаксических структур русского языка. В примере 22 в русскоязычном тексте относительно англоязычного присутствует важный компонент, задающий эмоциональный фон предложения, обобщающий чувства героя. Вероятнее всего, в английском варианте фраза «мне это противно» была опущена из-за сложности перевода конструкций с безлично-предикатными наречиями и невозможности передачи смыслового оттенка неконтролируемости, независимости чувства. Опущение упомянутой конструкции в тексте перевода лишает читателя возможности узнать оценку героя-рассказчика его собственных действий. По этой причине исходное предложение отличается бо́льшей эмоциональной насыщенностью, нежели английское, несмотря на полное соответствие остальных эмоционально маркированных элементов в разноязычных версиях романа.

Структурные расхождения языков и наличие конструкций, не имеющих иноязычных аналогов, создают трудности для передачи всех компонентов смысла подлинника. По этой причине среди рассмотренных трех примеров лишь в одном случае автору удалось достичь эмоциональной близости оригинала и перевода. Редкость использования синтаксических способов для передачи эмоциональности текста говорит о склонности В. Набокова использовать параллельные или схожие синтаксические структуры в русской и английской версиях книги.

## 3.3. Лексико-синтаксические способы передачи эмоций

Перевод на английский язык десяти проанализированных предложений сопровождался и лексическими, и синтаксическими трансформациями. Комплексный характер таких преобразований позволил выделить эти примеры в отдельную категорию и исследовать, как сложная взаимосвязь лексических и синтаксических единиц формирует эмоциональные характеристики текста[[4]](#footnote-5). Также именно на этом материале можно проследить, какие лексемы и синтаксические структуры требуют при переводе на английский язык интегративного подхода, а также какие эмоции и душевные состояния сложно передать средствами одного языкового уровня.

Для перевода некоторых предложений русскоязычной книги В. Набоков использовал множество переводческих приемов, однако они не исказили компоненты смысла и эмоциональную составляющую оригинала. К числу таких предложений относится пример 23. Несмотря на относительно свободный перевод и преобразование структуры оригинального предложения, англоязычный и русскоязычный тексты оказывают аналогичное эмоциональное воздействие на читателя. Прилагательное «щемящий» в переносном смысле, по отношению к чувству, в русском языке употребляется часто, его аналоги “pinching” или “prickling” носители английского языка более склонны употреблять в прямом значении. По этой причине это слово переведено на английский язык с помощью логического развития — равноценной замены на схожее понятие “agony”, сопровождающейся изменением части речи. Существительное «упоение» и его английское соответствие “delight” обладают практически идентичным эмоционально-экспрессивным потенциалом. Незначительное расхождение создает изменение структуры при переводе: словосочетание, в котором существительное «упоение» является главным элементом, а прилагательное «щемящее» зависимым, трансформируется в словосочетание равноправных элементов, что несколько меняет соотношение этих чувств в душе героя-рассказчика. Перевод словосочетания «лечь на душу» с помощью целостного преобразования в “an additional burden” не сохраняет образность экспрессивного выражения, однако представляется точным и близким оригиналу.

Интересный случай применения логического развития можно наблюдать в примере 24. Компонент «мучительная борьба» в оригинале заменяется словосочетанием “terrible force” на основе причинно-следственной связи: борьба была мучительна, так как сила ферзя была велика. Синтаксические свойства русскоязычной фразы воссоздаются в тексте перевода лишь частично — восклицательный тип предложения сохраняется, в отличие от инверсии, которая в русском языке не имеет настолько большого экспрессивного потенциала, как в английском. В результате компонентного анализа можно заключить, что перевод эквивалентен подлиннику как в смысловом, так и в эмоционально-экспрессивном отношении.

Особая переводческая стратегия, основанная на корреляции лексики и синтаксиса, заметна в примере 25. В англоязычном предложении герой-рассказчик для выражения своего состояния подбирает менее выразительные, чем в оригинале, лексические единицы, но компенсирует потери эмоционального содержания, в том числе и синтаксическими средствами. При переводе глагол с экспрессивной окраской «изнывать» заменяется на нейтральный “wait”, градус «колдовских чувств» снижается до обычного «желания». Эмоциональность оригинального высказывания воссоздается иными средствами дважды: с помощью эмфатической конструкции never + обратный порядок слов (или синтаксической эмфазы) и лексического усилителя “such a”. Благодаря этим компенсирующим элементам и текст оригинала, и текст перевода обладают равной эмоциональной насыщенностью.

Немалая часть отобранного материала содержит примеры того, как различные лексические и синтаксические трансформации не помогли сохранить эмоциональный заряд русского текста. При переводе таких предложений, как правило, были использованы способствующие потере эмоционально-оценочных коннотаций приемы опущения, генерализации и нейтрализации. Этот вывод иллюстрирует пример 26. В рассматриваемом фрагменте оригинальная фраза содержит два создающих эмоциональный фон компонента, которые не сохранились в английской версии романа. Во-первых, синтаксический компонент, близкое к вводному словосочетание «как бывало» в комбинации с восклицательной интонацией, выражает ностальгические чувства героя-рассказчика. Английское предложение построено иначе: эмоции героя передаются лексически, с помощью нейтрального слова “recollection” (воспоминание), которое не в полной мере отражает чувство ностальгии. Во-вторых, лексический компонент, глагол «упивался», обозначающий сильный восторг и наслаждение, в английском переводе заменяется нейтральным полисемичным существительным “pleasure”. Такой перевод несколько искажает смысл фразы: удовольствие является лишь частью упоения. Добавление в текст перевода прилагательного “beautiful”, косвенно отражающего чувства и оценки героя-рассказчика, не компенсирует вышеперечисленные утраты, так как относится к предмету, а не к эмоциям. В результате исходное предложение лаконичнее и точнее выражает переживания героя, нежели англоязычное.

Влияние опущений на эмоциональную напряженность текста перевода можно проследить на примерах 27–29. В примере 27 обозначающие чувства словосочетания «сказочное наслаждение» и «сладкий ужас» были переведены на английский язык полными соответствиями. Тем не менее, в английском переводе наблюдается существенное снижение эмоциональности оригинальной фразы из-за опущений слов категории состояния «душно и страшно» и существительного «трепет». Более сжатое описание эмоций позволило сократить объем русскоязычных предложений и объединить их в одно англоязычное.

Столь же много опущений в примере 28. Исходная русскоязычная фраза, в отличие от ее переводной версии, характеризуется эмоциональной насыщенностью, которая создается с помощью восклицательного типа предложения, инверсии («зовет меня») и эпитетов, выражающих отношение героя-рассказчика к предмету речи: «веселый звук», «солнечная нота свистка», «дивное детство». В английском предложении эмоциональное значение несут лишь два эпитета: “merry blast” и “delightful teacher”, остальные элементы опущены, вследствие чего эмоциональное воздействие оригинала потеряно в тексте перевода.

Пример 29 демонстрирует, как опущение лишь одного манифестирующего эмоции элемента фразы может помешать в полной мере воссоздать коммуникативный эффект подлинника. В русскоязычном оригинале подробно описана смесь эмоций, которую вызывает у героя-рассказчика летняя велосипедная прогулка. Следует отметить, что необычное состояние, которое герой-рассказчик описывает словосочетанием с равноправными элементами, соединенными сочинительным союзом («воли и грусти»), в английском тексте превращается в более сложное чувство. Описывая его подчинительным словосочетанием с главным элементом и синтаксически связанными с ним второстепенными, В. Набоков меняет «пропорции» этого чувства, усиливая компонент свободы и отодвигая меланхолию на второстепенную позицию. Во второй части переведенного предложения можно наблюдать смещение смыслового акцента оригинала без утраты эмоционального компонента. Тем не менее, опущение элементов, которые выражают чувство воздушности и легкости в начале фразы, способствует частичной потере эмоционального компонента. Отсутствие какой-либо компенсации этой утраты снижает эмоциональную насыщенность текста перевода.

Представленный в примере 30 перевод наглядно показывает, насколько различна эмоциональная компонента разноязычных версий книги. Во-первых, несовпадение выражения эмоций в этих фрагментах вытекает из различной структуры предложений: в русском языке это одно сложное предложение, а в английском оно разбито на два — сложное и простое. В английском предложении грамматическая основа «слезы навертывались» превращается в предложное дополнение, т.е. смещается с главной позиции на второстепенную и дополняется лексической трансформацией — логическим развитием на основе причинно-следственной связи: слезы навертывались на глаза, после чего они горели. Незнакомый с русскоязычной версией читатель может не понять, почему глаза горели, так как часть деталей при переводе опускается. Опускается, вероятно, для того, чтобы добавить отсутствующую в русском тексте развернутую метафору про летчика, которая намекает (а не прямо указывает, как в оригинале) на печальное настроение рассказчика. Во-вторых, в русскоязычном варианте словосочетание «напор чувств» выступает в роли дополнения, а в англоязычном в роли сказуемого для этой же цели: акцентировать внимание не на слезах героя, а на чувствах, которые вызывают слезы. Необходимо добавить, что во втором предложении в английском тексте употреблен более широкий глагол “think”, а в русскоязычном тексте он снабжен определением и сужен до значения «мучительно думать». Генерализация или расширение значения — характерный прием для перевода глаголов с русского языка на английский. Несмотря на распространенность этой переводческой тенденции, эмоциональный компонент оригинального глагола нейтрализуется. Таким образом, фраза на русском языке обладает бо́льшей эмоциональной насыщенностью, нежели ее перевод.

В двух случаях В. Набоков создал перевод, превосходящий подлинник по степени эмоциональной напряженности. Закономерно, что в этих случаях автор прибегает к обратному опущению приему добавления и редкой (следовательно, экспрессивной) для английского языка инверсии. В примере 31 синтаксическая перестройка предложения при переводе, а именно расположение грамматической основы и определения в инверсионном порядке, существенно повышает градус эмоциональности предложения на английском языке. Несмотря на то, что существительное «волнение» при переводе подвергается расширению значения и передается родовым понятием “emotion”, не выражающее оценку прилагательное “great” увеличивает глубину и силу испытываемого героем-рассказчиком чувства. Таким образом, в английском варианте книги наблюдаются усиливающие эмоциональное воздействие оригинала смысловые добавления.

Представленные в примере 32 добавления и синтаксические преобразования эмоционально «оживили» уже в достаточной мере экспрессивный подлинник. Сильная эмоциональная окраска эпитетов «невероятный» и «ничтожный» воссоздается в английском тексте лексическими и синтаксическими средствами: словосочетанием “utterly foreign” и инверсией, которая в английском языке обладает значительно бо́льшим экспрессивным потенциалом, нежели в русском. Следует отметить, что точно установить эмоционально-оценочное содержание эпитетов, которыми описывается весна в русском варианте («лирическая» и «шероховатая»), достаточно сложно. В англоязычной же фразе эмоциональная окраска парных эпитетов и более очевидна, и более сильна. Кроме того, при переводе произошла синтаксическая перестройка структуры оригинального фрагмента, превратившая невосклицательное предложение в восклицательное. В силу этих причин текст перевода обладает бо́льшей эмоциональной напряженностью, нежели текст оригинала.

Таким образом, сочетание лексических и синтаксических средств при передаче выражающих душевные состояния языковых единиц позволяет переводчику импровизировать и, жертвуя не столь важной в художественном переводе точностью, находить наиболее подходящие решения, сохраняющие авторское художественное своеобразие. С другой стороны, неосторожное использование комплексных трансформаций может привести к расхождению в степени эмоциональности разноязычных текстов, что нежелательно, так как «перевес» в ту или иную сторону приводит к ряду художественных просчетов. В этой связи умение соблюсти баланс между добавлениями и опущениями представляется ключевым в профессии переводчика.

## 3.4. Перифрастические способы передачи эмоций

В эту категорию вошли фрагменты, в которых языковые единицы с эмоциональным компонентом подверглись наиболее радикальным преобразованиям со значительным изменением формы или содержания[[5]](#footnote-6). В большинстве рассмотренных случаев перифраз русскоязычного текста основан на логическом развитии и целостном преобразовании, а также на множестве добавлений или опущений. Перифрастическим переложением были переведены 18 предложений, т.е. эта категория вторая по количеству собранного материала. Смелое использование В. Набоковым трансформаций, способных кардинально изменить смысл подлинника, можно назвать особенностью автоперевода, ведь автор волен перестраивать свой текст и не ограничивать себя никакими переводческими установками.

Как показывает анализ, В. Набоков не стремился достичь равноценности эмоционального фона разноязычных вариантов, так как лишь три примера из этой категории представляют эквивалентные в эмоциональном отношении предложения. В примере 33 предложения на русском и английском языках обладают выраженной эмоциональной насыщенностью, которая сосредоточена в разных смысловых частях предложения. В исходном тексте чувства героя-рассказчика вызывает вуаль, что подтверждается выбором в качества эпитета поэтического слова «изумрудный», замененного на общеупотребительное прилагательное “green” в англоязычной фразе. В тексте перевода подчеркивается отношение героя-рассказчика к девушке, выраженное эмоционально-оценочным прилагательным “favorite” в приложении. Несмотря на добавления и опущения вследствие различной расстановки смысловых акцентов, эмоциональная составляющая рассматриваемых предложений равноценна.

Гармоничное соотношение добавлений и опущений в примере 34 — переводческое решение, которое помогло достичь содержательной эквивалентности текстов несмотря на применение целостного преобразования. Оригинальное предложение заставляет читателя теряться в догадках относительно чувства, которое испытывает герой-рассказчик. Словосочетание «иностранное ощущение» можно интерпретировать по-разному: неприязнь к прикосновениям постороннего человека, отвращение от непривычности такого жеста и т.д. Однако благодаря прилагательному субъективной оценки «отвратительный» читатель книги на русском языке точно знает, что герой-рассказчик испытывает неприятные эмоции. В английском же предложении наоборот: фразовый глагол “to be taken aback” (быть пораженным, ошеломленным) называет конкретное чувство, но оно не имеет четко выраженной положительной или отрицательной окраски. Если рассматривать английскую версию романа как автоперевод «Других берегов», можно утверждать, что в англоязычной фразе часть эмоционального компонента оригинала (степень интенсивности чувства) сохранилась, а утрату субъективной характеристики чувства компенсировала конкретизация выделенного фрагмента предложения. Таким образом, баланс между смысловыми потерями и добавлениями позволил достичь близости эмоциональной составляющей текстов оригинала и перевода.

В примере 35 также получилось избежать потерь смыслового и эмоционального компонентов значения при переводе. Несмотря на отсутствие какой-либо связи между значениями глаголов «полыхнуть» и “twang” (звенеть), эти лексемы формируют идентичные по форме и равноценные по степени выразительности и образности метафоры. Целостное преобразование выделенного фрагмента предложения, к примеру, с помощью выражения “grate on ears” (аналога русскоязычного фразеологизма «резать ухо») внесло бы в перевод дополнительные смыслы, что грозит снижением уровня эквивалентности. Таким образом, благодаря сохранению структуры метафоры при переводе, описываемое автором чувство вызывает похожие ассоциации как у русскоязычного, так и у англоязычного читателя.

Чрезвычайно сложно создать адекватный вольный перевод, в полной мере передающий идейно-тематического содержание художественного произведения и воссоздающий его эстетическое воздействие. Опасность коренных переводческих преобразований заключается в том, что заключенная в подлиннике система смыслов претерпевает изменения. Перевод может превратиться в свободное «переложение», результатом которого является самостоятельный текст. Эти выводы позволил сделать анализ материала, показавший, что в подавляющем большинстве рассмотренных случаев радикальному переосмыслению в переводе сопутствовали потери эмоционального содержания оригинала или нежелательные смысловые приращения.

В первую очередь, утраты компонентов смысла связаны с опущениями.

В примере 36 потеря эмоционального компонента очевидна, английское предложение становится почти нейтральным. Во-первых, эпитет «загадочно болезненное» и обозначение сильного эмоционального состояния «блаженство» в английском языке опускаются, вместо этого используется менее выразительная конструкция, которая становится коммуникативным центром предложения. Кроме того, существительное «детство» теряет важное определение «счастливейшее», а прилагательное “perfect” употребляется в положительной степени, а не в превосходной. Затем, словосочетание «волшебная легкость», которое содержит оценку, превращается в нейтрально-описательное «естественная пластичная форма». Помимо нейтрализации эмоционального смысла, в английском предложении может возникнуть противоречие: с одной стороны, пластичность чувств может обозначать соразмерность их пропорций, их соответствие пропорциям памяти, гармоничность, а с другой стороны, если указывается, что чувства пластичны, значит, они склонны меняться, следовательно, в памяти они не могут сохраниться в первозданном виде.

Пример 37 иллюстрирует трудности, которые нередко возникают при передаче безэквивалентных понятий. Бо́льшая эмоциональная нагрузка русского варианта в сравнении с английским объясняется опущением экспрессивного выражения «разрывалась душа», которое передает сильные страдания ребенка, скучающего по родному дому. Англоязычная фраза содержит один эмоционально маркированный элемент, который отсутствует в оригинале, однако характеристика образа дома как «ностальгический» не компенсирует утраченную информацию о более сильном чувстве. Кроме того, нельзя проводить параллель между концептом (термин А. П. Бабушкина) «душа» и концептом “soul”[[6]](#footnote-7). В русскоязычной культуре это понятие имеет глобальный характер, широта значения и частотность употребления слова «душа» крайне высока. Для англоязычной культуры понятие “soul” гораздо менее значимо, это слово употребляется значительно реже, нежели его синонимы “mind” или “heart”. По причине лингвокультурных различий любой перевод выражений со словом «душа» на иностранный язык не будет отражать весь объем значений этого концепта.

На примерах 38–40 можно проследить, как свободный перевод может повлечь невосполнимые утраты эмоциональных компонентов. При анализе примера 38 становится очевидно, что в английском варианте книги не остается ни следа от описания чувства, охватившего героя-рассказчика при виде куклы. Читатель не может предположить, что герой-рассказчик «почувствовал романтический укол», так как сами куклы изображаются более сдержанно, чем в оригинале: эпитет «грациозные» подвергается генерализации с помощью прилагательного с широкой семантикой “pretty”, а эпитет «нежно-голубая» опускается. В качестве компенсации утраченной информации о мягкости черт куклы существительное “femininity” дополняется прилагательным “soft”, однако этого добавления недостаточно, чтобы воспроизвести коммуникативный эффект оригинала и сравниться с ним по степени эмоциональности.

Представленные в примере 39 предложения являются интересным примером недостаточной компенсации потери эмоционально-оценочного компонента при переводе. Экспрессивность предложения на русском языке выражается в подборе оценочных языковых единиц, отражающих раздражение героя-рассказчика («в чужом, ненавистном Берлине», «упрямого и бездарного ученика»). В англоязычной фразе эта лексика частично опускается, частично заменяется на описательное прилагательное “stone-faced”, не транслирующее субъективную оценку. Прием компенсации существительным “tension” позволяет до некоторой степени восстановить утраченный компонент значения, однако прямая номинация испытываемого героем-рассказчиком чувства несет меньший эмоциональный заряд, нежели эмоционально-оценочная лексика. Можно заключить, что в английском варианте не удалось сохранить часть эмоциональной составляющей оригинала.

Схожие неточности выявляет анализ примера 40. В английской фразе наблюдается приращение деталей в качестве компенсации опущений. В частности, в тексте перевода подчеркивается, что все черты девушки необычайно очаровывают юношу, а также указывается, что он запутывался в своих чувствах, когда пытался узнать больше о возлюбленной. Кроме того, в англоязычном тексте с помощью развернутой фразы (а не единичного деепричастия «смешавшись», как в оригинале) акцентируется внимание на том, что героя одурманивают черты девушки, он не может их осмыслить. Благодаря этой детали эмоциональная составляющая английского предложения включает себя и некоторую досаду на то, что герой-рассказчик не может раскрыть личность девушки. Компенсаторное приращение деталей не помогло сохранить эмоциональную нагрузку фразы при передаче на английский язык. В русскоязычном предложении предельное обобщение («все мои чувства»), а также оценочные эпитеты («необыкновенная», «восхитительная») выразительнее передают состояние влюбленности. Кроме того, немалую часть переведенного предложения составляет описание неудовлетворенности от невозможности раскрыть личность возлюбленной, тогда как в подлиннике внимание автора целиком сосредоточено на очарованности юноши.

При сопоставлении русской и английской версий книги контраст в описании романтических чувств бросается в глаза. Эту разницу наглядно демонстрирует пример 41. Случайная встреча героя-рассказчика с бывшей любовью в русскоязычной версии романа вызывает у него множество сильных эмоций. Одна из них, смятение, дополняется определением «никогда прежде не испытанное», подразумевающим не только силу, но и уникальность и новизну чувства, однако этот оттенок смысла в тексте перевода отсутствует. Сложная гамма эмоций, душащая «смесь мучительной любви, сожаления, удивления, стыда», в английском предложении сужается до одного чувства, а остальные нюансы настроения опускаются. Также опускается и никак не компенсируется косвенное психологическое описание поведения героя-рассказчика («нес фантастический вздор»), которое доказывало предшествующие слова о захлестнувших его чувствах. В результате вышеперечисленных трансформаций и опущений герой-рассказчик в англоязычном варианте книги выглядит более холодным — ситуация не оставила его равнодушным, однако впечатление неразберихи в его душе не создается.

Наибольшее количество опущений можно наблюдать в примере 42. В русской версии романа автор описывает состояние героя-рассказчика в косвенной и суммарно-обозначающей формах психологизма, а именно посредством фиксации внешних особенностей поведения («лениво обнимал», «полуразинув рот») и прямого называния психологического состояния («в мутном трансе»). В английском же варианте ни один из этих элементов не сохранился. Единственная языковая единица, характеризующая действия героя в англоязычной фразе — нейтральное наречие “slowly”, которое практически ничего не сообщает о настроении героя-рассказчика. Таким образом, при переводе произошла полная нейтрализация эмоциональности исходного предложения.

В. Набоков также воспользовался основанной на нейтрализации стратегией для перевода фрагмента, представленного в примере 43. Соотносимые фрагменты предложений обнаруживают бо́льшую модальную нагрузку русского варианта в сравнении с английским. В оригинальном варианте книги герой-рассказчик открыто выражает свои эмоции, для чего использует прилагательное в превосходной степени «величайший» и эмоционально окрашенное существительное «отвращение». Предложение на английском языке лишено эмоционально-оценочного значения, так как нейтрально-описательное словосочетание “a poor go-to-sleeper” выражает лишь часть смыслового содержания, касающегося трудностей со сном героя-рассказчика. Компонент значения, передающий его субъективное отношение к этому процессу, нейтрализуется, что снижает уровень эмоциональности всей фразы, делает ее более сдержанной. Таким образом, исходное предложение обладает бо́льшим негативным значением, чем переведенное.

Пример 44 демонстрирует, что для достижения лаконичности фразы в некоторых случаях приходится жертвовать ее эмоциональной насыщенностью. В русскоязычном предложении заметен самоанализ, отразившийся в цепочке конкретизирующих изображаемое эмоциональное состояние лексем («ту боль, ту растерянность, тот провал»), а также в развернутом описании мыслительного процесса человека, испытывающего это чувство. В тексте перевода оригинальное предложение подверглось коренным преобразованиям и существенному сжатию. В англоязычном предложении цепочка однокоренных существительных была сокращена до единичного существительного “pang”. С помощью приема целостного преобразования придаточная часть, насыщенная деталями в оригинале, принимает форму обезличенного (“one feels”) афористичного высказывания, остроумного наблюдения, а не рассуждения о смешанных чувствах человека.

Влияние генерализированного перевода экспрессивных элементов на уровень эмоциональной насыщенности предложения можно изучить на примере 45. Сглаживание эмоциональности в английском варианте связано с неожиданностью употребления прилагательного «щекотный» по отношению к чувству. В русскоязычной фразе смысл такого определения помогает понять пароним «щекотливый», а в английском языке подобный пароним к слову “tickling” отсутствует, в связи с чем выбор был остановлен на более общем прилагательном “keen”. Столь же неточным представляется перевод одновременно наречия «сладко», относящегося к первому предложению, и существительного «очарование» одним словосочетанием “obvious delights”, так как, во-первых, в русскоязычной фразе это разные чувства (по крайней мере, разные степени одного чувства), во-вторых, постановка существительного во множественное число предполагает наличие других прелестей в том, чтобы в темноте подниматься по ступенькам, что не указано в подлиннике.

При переводе нескольких фрагментов В. Набоков принял решение полнее раскрыть душевные переживания и применил приемы целостного преобразования и добавления, усилившие эмоциональность исходного текста. В примере 46 нейтральная русскоязычная фраза в переводе насыщается деталями, выражающими отношение героя-рассказчика к книге. Англоязычный вариант превышает оригинал по степени экспрессивности благодаря глаголу “enjoy”, выражающему эмоциональную оценку, а также использованию устойчивого выражения “at last”, подразумевающего нетерпение или раздражение из-за долгого ожидания. Предложение на русском языке не содержит манифестирующих чувства и эмоции языковых единиц, из-за чего читатель исходной версии может не догадаться, что герой-рассказчик наслаждается описываемым ритуалом.

Наращение эмоциональности посредством добавлений обнаруживается в примере 47. В русскоязычной версии книги сердечная склонность передается иносказательно, с помощью глагольной метафоры «прожигать сон мой насквозь», которая предполагает множество интерпретаций: возможно, герой-рассказчик видел волнующие его сны с улыбающейся девушкой, либо вовсе лишился сна от влюбленности и т.д. В переведенном тексте эта метафора дополняется элементом “jolting me into clammy consciousness, whenever I dreamed of her”, который уточняет, что герой-рассказчик просыпается каждый раз, когда видит образ девушки во сне. Таким образом, текст перевода содержит отсутствующие в подлиннике смысловые оттенки и превосходит текст оригинала по степени насыщенности эмоционально-экспрессивной информацией.

В. Набоков в еще одном случае прибегает к введению в текст перевода фразы, делающей описание чувства разносторонним. Исчерпывающее описание психологического состояния человека в литературе достигается комплексом средств прямой, косвенной и суммарно-обозначающей форм психологизма. Воспроизведение мыслей героя, транслирующих его эмоциональное состояние; взгляд со стороны на проявление его чувств в поведении, осознание и называние героем и автором эмоций — эти и другие приемы наиболее выразительно воссоздают душевную жизнь героя, если используются в сочетании друг с другом. Пример 48 доказывает этот тезис. Добавленные в англоязычной версии книги элементы косвенного психологизма (“brought tears to my own eyes”) позволяют придать глубину изображаемому переживанию, усилить его влияние на психику героя-рассказчика, делают эмоцию жизнеподобной, ведь в реальной жизни редко такое сильное разрушительное чувство как страдание не сопровождается слезами. Именно эта деталь делает переведенное предложение более насыщенным с точки зрения эмоциональности по сравнению с оригиналом.

Пример 49 наглядно демонстрирует, как английский язык позволяет лаконично, но без существенных смысловых и прагматических потерь перевести развернутое русскоязычное предложение. В переведенном предложении даже можно наблюдать смысловые приращения, вызванные двумя трансформациями. Во-первых, в ходе конкретизации словосочетание «ужасные чувства» трансформировалось в точно описывающее эмоцию существительное “misery” (страдания). Во-вторых, благодаря целостному преобразованию и употреблению глагола “lost” (затерялся) описываемое в оригинале чувство меняется: страдание в душе героя-рассказчика заставляет его забыть боль при виде того, как его товарища несут по лестнице. Таким образом, в тексте перевода появляются дополнительные значения, передающие эмоционально-оценочный компонент.

Интенсификация душевных переживаний в тексте перевода наиболее наглядно прослеживается на примере 50. Целостное преобразование исходной фразы при переводе сопровождается усилением ее эмоциональной напряженности. В англоязычном предложении характеристика эмоции героя-рассказчика дополняется прилагательным “intense” в превосходной степени, что можно назвать избыточной компенсацией опущенного элемента косвенного психологизма — глагола «стонал». Согласно теории В. Н. Комиссарова, при переводе важно выразить общий смысл всего высказывания, а не последовательно перевести каждую его часть. Рассматриваемый пример демонстрирует необходимость осторожного подхода к свободному переводу и кардинальным преобразованиям, которые могут внести в текст отсутствующие в подлиннике оттенки смысла.

Анализ показал, что в большинстве случаев передача несущих эмоциональное значение элементов перифрастическими средствами приводит к нарушениям принципов перевода и делает разноязычные тексты неравноценными по степени эмоциональности. Жанр художественного перевода позволяет отступать от точного воспроизведения формы оригинала, однако коренные преобразования нужно строго дозировать во избежание смысловых искажений в переведенном тексте. Творческая сила и фантазия В. Набокова, которую невозможно ограничить рамками переводческих правил, а также его свобода как переводчика собственного текста делает книги «Другие берега» и “Speak, memory” столь непохожими друг на друга.

## ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3

В ходе проведенного исследования отрывков из романов В. Набокова «Другие берега» и “Speak, memory” было выявлено, что для перевода большинства эмоционально окрашенных языковых элементов использовались различные трансформации. Среди преобразований всех видов В. Набоков предпочитал использовать опущения (в двадцати случаях) и добавления (в пятнадцати случаях). Также нередко применялись приемы логического развития (в семи случаях), генерализации (в шести случаях), синтаксической перестройки предложения (в шести случаях) и компенсации утраченных смысловых компонентов (в шести случаях). Реже всего писатель прибегал к целостному преобразованию (в трех случаях), стилистической нейтрализации (в трех случаях), конкретизации (в трех случаях) и антонимическому переводу (в одном случае).

Следует отметить, что более чем в половине случаев русскоязычный оригинал превосходил англоязычный перевод по степени эмоциональности. Относительно спокойные эмоции (наслаждение, благодарность, волнение, грусть, презрение и др.) как правило, передавались на английский язык без смысловых потерь. Сильные многогранные чувства, основанные на смеси множества эмоций, в английской версии романа теряли свою глубину и противоречивость и превращались в более поверхностные. В частности, любовь (к отцу, к кукле, к девушке, к родине) в тексте перевода сводится к дружбе, очарованию с примесью досады, предпочтению либо вовсе опускается. Схожим образом ненависть в оригинале заменяется на “tension” (напряжение), негодование на “frustration” (разочарование), упоение на “pleasure” (удовольствие) и т.д. Многие состояния, различные по степени, причине, знаку (горечь и вдохновение, растерянность, ужас, замирание) в английском варианте лишаются нюансов и переводятся лексемой “pang” (боль). Описанные в подлиннике счастье, вера и удивление в тексте перевода отсутствуют. В. Набоков подтверждает свою же мысль о непереводимости существующих только в русскоязычной лингвокультуре понятий «тоска» и «душа». Чувство тоски передавалось англоязычными аналогами, не сопоставимыми по эмоциональному заряду или объему значений с оригинальным понятием. Лексема «душа» в английском тексте была опущена. В книге на русском языке В. Набоков создал более жизнеподобный образ героя-рассказчика: он тонко чувствует и способен на сильные эмоции. Герой-рассказчик в “Speak, memory” предстает более холодным и рациональным человеком, не склонным к сентиментальности.

Как показывает анализ частотности использования вышеперечисленных приемов, В. Набоков избрал особый подход к переводу, основанный не на достижении эквивалентности, а на ориентации на нового адресата, живущего в менее чувствительной лингвокультуре. Характер художественного повествования на русском языке отличается высокой эмоциональностью, развернутостью в описании чувств, тогда как информативность и лаконичность английского языка диктуют бо́льшую сдержанность и осторожность в выражении эмоций. Будучи носителем и русскоязычного, и англоязычного типа мышления, писатель чувствовал различия между ними и считал расширение предметного, фактического содержания и сокращение его эмоционального содержания единственно правильной стратегией адаптации «Других берегов» для англоязычного читателя. Русский и английский языки — совершенно разные инструменты повествования, непохожие по структуре и формирующие национально-специфическое мировоззрение. Писатель-космополит В. Набоков создал субъективный, авторский в полном смысле этого слова, но учитывающий асимметрию языков и социокультурных реалий перевод своей книги. Именно по этой причине написанное на разных языках одно и то же повествование об одном и том же человеке производит столь непохожее впечатление.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение физиологических и психологических аспектов эмоций позволило выявить, что они отражают удовлетворение или неудовлетворение актуальных потребностей и выполняют множество функций, связанных с самосознанием личности и ее социальными связями. В психологии принято разделять эмоции на первичные, которые представляют собой мгновенные реакции на стимулы, и вторичные, образующиеся путем сочетания первичных эмоций. Поскольку в силу особенностей психики человека достоверность и живость образа персонажа произведения напрямую влияет на его увлекательность, писателям и художественным переводчикам необходимо уметь моделировать эмоциональное состояние и, следовательно, поведение людей в различных ситуациях, для чего требуется знание основ психологии.

Первостепенное значение для решения поставленных задач имел анализ исследований, направленных на способы языковой реализации эмоций в русском языке в сопоставлении с английским. Изучение структурных особенностей языков на всех уровнях позволило заключить, что русский язык тяготеет к информационно исчерпывающим, полновесным формам выражения, в то время как английский склонен спрессовывать формулировки, делая их максимально компактными и предоставляя внесение ясности контексту. К схожему выводу о противопоставленности языков в силу разницы их структур приводит анализ морфологических, синтаксических, лексических средств, наделенных эмотивным потенциалом. В отличие от аналитического английского языка, синтетический русский обладает богатой системой эмоциональных аффиксов и префиксов. На синтаксическом и лексическом уровне оба языка обладают широкими эмоциональными возможностями, немалый процент которых представлен лингвоспецифичными, не имеющими аналогов языковыми единицами. Все вышеперечисленные особенности влияют на выбор стратегии перевода и объясняют невозможность достижения полного тождества содержания разноязычных текстов.

Перспективу для преодоления проблемы достижения смысловой равноценности при художественном переводе открыли ученые-лингвисты в многочисленных исследованиях. Все исследователи сходятся во мнении, что художественный перевод представляет собой творческую деятельность, которая требует от переводчика немалых усилий и сосредоточенности, а также высокой квалификации и блестящей эрудиции. При переводе литературного произведения допускается вольное изложение смысла фраз, если это способствует сохранению авторской стилистики, содержания и формы оригинала, что роднит этот процесс с искусством. Поскольку одной из основных целей художественного произведения является эмоциональное воздействие на читателя, передача психоэмоциональной составляющей текста при переводе является задачей исключительной важности. В силу изложенных раннее различий русского и английского языков, при переводе эмоционально насыщенных единиц часто необходимо применение переводческих трансформаций: перестановок, замен, добавлений и опущений. Исчерпывающего алгоритма применения этих приемов не существует, так как каждое произведение уникально и требует разработки индивидуальной переводческой стратегии.

В исследуемой проблематике немаловажными становятся вопросы литературного психологизма как способа художественного освоения действительности. Этот метод подразумевает особую организацию художественного повествования, способную оказать эмоциональное воздействие на читателя с помощью глубокого и тонкого психологического анализа внутреннего мира героев. Учитывая особенности человеческой психики, по большей части именно психологизм берет на себя ответственность за читательский интерес и обеспечивает прочтение произведения. Современное литературоведение выделяет три формы литературного психологизма по способу изображения душевного состояния: прямая (с позиции героя, «изнутри»), косвенная (с позиции наблюдателя), суммарно-обозначающая (с позиции автора). Каждая форма представлена широкой палитрой приемов и средств психологизации произведения. Как правило, в художественном произведении можно наблюдать элементы всех форм психологизма. В тексте перевода должно сохраниться максимальное количество этих элементов, иначе его читатели лишатся всестороннего описания чувств персонажа.

Изучение психологизма в контексте творчества В. Набокова позволило сделать важный для исследования вывод, что писатель не только активно использует метод психологизма, но и преобразовывает его в соответствии со своими взглядами на человека и творчество. В. Набоков добивается глубины и детальности изображения душевного состояния своих персонажей с помощью богатого арсенала средств психологизации произведения, в том числе и очень редких (к примеру, синестетическая психологическая деталь). Герои книг писателя, в особенности главные, обладают выраженной индивидуальностью, однако им не чужды универсальные психологические свойства и процессы. Вдобавок, какая-то часть их личности отражает идеи автора и его черты. Психологизм В. Набокова можно назвать психологизмом особого рода, основанном на аналитическом подходе к человеку со стороны нейтрального наблюдателя и исследователя.

Исследование повествовательных моделей произведений В. Набокова позволило сделать вывод о склонности писателя к экспериментам над субъектной организацией текста. Неуловимая смена или смешение субъектных планов, введение двойников, ненадежных нарраторов, разоблачение вымышленной природы своего текста и другие приемы реализуют нарративную игру писателя. Тем не менее, среди всех субъектов сознания первичным является автор, однако его позиция не выражена открыто. Авторское присутствие имплицитно проявляется посредством вставных конструкций, сближения автора и читателя*,* различных лексических и синтаксических образных средств и прочих приемов. Роман В. Набокова «Другие берега» характеризуется необычным типом повествования, основанным на ассоциациях и повествовательной многоплановости. Авторское сознание в книге реализует себя с помощью своих двойников, некоторые из которых существуют в иных пространственно-временных пластах. Так как установка на игру с читателем — важная черта поэтики В. Набокова, в процессе перевода книги «Другие берега» необходимо отразить ее повествовательные особенности и множественность автора.

Практическое исследование отрывков из произведений «Другие берега» и “Speak, memory” помогло определить стратегию автоперевода русскоязычной книги на английский язык. Переосмысливая этот роман в контексте англоязычного культурного менталитета, В. Набоков принял решение коренным образом модифицировать оригинал с помощью переводческих трансформаций. Преобразования коснулись преимущественно эмоционально-оценочного компонента текста, а не его предметно-логического или фактуального содержания. Передача эмоционально насыщенных языковых единиц сопровождалась лексическими, синтаксическими, лексико-синтаксическими и перифрастическими трансформациями. Наиболее часто писатель использовал лексические и перифрастические приемы перевода, реже всего прибегал к синтаксическим изменениям исходной языковой единицы. Немногочисленность примененных В. Набоковым синтаксических преобразований позволяет предположить, что в силу билингвизма и взаимодействия двух языковых систем в сознании писателя его идиостиль отличается преобладанием параллельных или схожих синтаксических структур в русском и английском языках. Как показал анализ, практически во всех категориях материала присутствуют примеры достижения эмоциональной равнозначности разноязычных вариантов и примеры наращения эмоциональности в тексте перевода. Тем не менее, более половины из всех отобранных англоязычных предложений проигрывают соответствующим русскоязычным в силе эмоционального заряда, в результате чего характеристика душевного состояния героя-рассказчика и портрет его личности в “Speak,memory” теряют присущие подлиннику динамику, объем и многомерность. Наибольшие трудности вызывала передача сложных многокомпонентных чувств (любовь, ненависть и др.), а также непереводимых лакунарных понятий (тоска, душа). Отмеченные различия двух версий книги позволяют полагать, что при переводе своего произведения В. Набоков исходил из невозможности в полной мере передать чувства и эмоции, отражающие русскоязычную систему мышления, специфику взаимодействия среды, общества и человека, его отношение к миру и к самому себе. Полноценное «перекодирование» содержания «Других берегов» средствами другого языка невозможно осуществить без потерь из-за принципиальных отличий лингвокультурного фона русского и английского языков. Переводческая стратегия писателя заключается в намеренном обеднении его эмоционального содержания в силу ориентации на более сдержанное в проявлении чувств читательское сообщество. При переводе В.Набоков ставит во главу угла не достижение адекватности или эквивалентности, а адаптацию оригинала с учетом традиции иного культурно-языкового поля. Таким образом, книгу “Speak, memory” можно назвать вольным переложением, интерпретацией оригинального произведения для англоязычного адресата. Такой подход В. Набокова к автопереводу транслирует его отношение к искусству как к волшебству, неповторимому миру, который можно создать лишь один раз.

Таким образом, учитывая сложность преодоления межкультурных и межъязыковых различий, проблема передачи эмотивности при переводе литературного произведения представляется перспективным направлением разработки. Также следует подчеркнуть необходимость дальнейшего исследования особенностей психологизма в творчестве В. Набокова, а также специфики реализации разноязычных типов сознания писателя. Такие исследования позволят улучшить качество перевода художественной литературы. Поскольку книги этого жанра учат эмпатии и расширяют границы восприятия, их должен переводить высококвалифицированный профессионал. Качественный перевод литературных произведений является одной из основных составляющих их коммерческого успеха, а в конечном итоге, одной из основных составляющих распространения терпимости, развития воображения и образного мышления среди широких слоев населения.

# СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

**ИСТОЧНИКИ**

1. Набоков В.В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / пер. с англ. — М.: Интелвак, 1999. — 1008 с.

2. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. под редакцией Харитонова В.А. — М.: Независимая Газета, 1998. — 512 с.

3. Набоков В.Н. Лолита: роман. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. — 416 с.

4. Набоков В.В. Отчаяние: роман. — СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. — 244 с.

5. Набоков В.В. Приглашение на казнь: роман. — СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. — 192 с.

6. Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах / Владимир Набоков; сост. В.В. Ерофеева — М.: Правда, 1990. — Т. 1. — 414 с.

7. Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах / Владимир Набоков; сост. В.В. Ерофеева — М.: Правда, 1990. — Т. 2. — 445 с.

8. Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах / Владимир Набоков; сост. В.В. Ерофеева — М.: Правда, 1990. — Т. 4. — 477 с.

9. Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. / Владимир Набоков; сост. Н.И. Артеменко-Толстой — СПб.: Симпозиум, 2006. — Т. 3: 1930–1934. — 838 с.

10. Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. / Владимир Набоков; сост. Н. И. Артеменко-Толстой — СПб.: Симпозиум, 2004. — Т. 4: 1935–1937. — 780 с.

11. Nabokov V. Lolita [Электронный ресурс]. Режим доступа: [Lolita (englishonlineclub.com)](http://englishonlineclub.com/pdf/Vladimir%20Nabokov%20-%20Lolita%20%5BEnglishOnlineClub.com%5D.pdf) (дата обращения: 28.11.2021)

12. Бунин И.А. Антоновские яблоки: авторский сборник. — М.: Советская Россия, 1990. — 256 с.

13. Гончаров И.А. Обыкновенная история — СПб.: Речь, 2017. — 320 с.

14. Достоевский Ф.М. Бесы: роман. — М.: Э, 2015. — 768 с.

15. Достоевский Ф.М. Двойник: повести. — М.: Эксмо, 2021. — 320 с.

16. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание [Электронный ресурс]. Режим доступа: [Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание. Текст произведения. Часть пятая (ilibrary.ru)](https://ilibrary.ru/text/69/p.27/index.html) (дата обращения: 26.01.2022)

17. Сэлинджер Д. Над пропастью во ржи: роман.— М.: Эксмо, 2019. — 320 с.

18. Bunin I. The village [Электронный ресурс]. Режим доступа: [The village. [Translation from the original Russian text by Isabel Hapgood] : Bunin, Ivan Alekseevich, 1870-1953 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](https://archive.org/details/villagetranslati00buniuoft/page/292/mode/2up) (дата обращения: 26.01.2022)

19. Dostoevsky F. Crime And Punishment — New York: Random House, 2017 г. — 532 p.

20. Dostoevsky F. The Double [Электронный ресурс]. Режим доступа: [Федор Достоевский: Dostoevsky. The Double (English. Двойник). Chapter XIII (dostoevskiy-lit.ru)](http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/foreign/the-double/the-double-chapter-xiii.htm) (дата обращения: 27.01.2022)

21. Dostoevsky F. The Possessed [Электронный ресурс]. Режим доступа: [Федор Достоевский: Dostoevsky. The Possessed (English. Бесы) (dostoevskiy-lit.ru)](http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/foreign/the-possessed/1-chapter-i-introductory.htm) (дата обращения: 26.01.2022)

22. Goncharov I. The Same Old Story [Электронный ресурс]. Режим доступа: [The Same Old Story (Ivan Goncharov) » p.1 » Global Archive Voiced Books Online Free (readfrom.net)](https://readfrom.net/ivan-goncharov/479351-the_same_old_story.html) (дата обращения: 27.01.2022)

23. Salinger J. The Catcher in the Rye: адаптированная книга для чтения на англ. языке. — СПб.: Антология, 2016. — 128 с.

**ЛИТЕРАТУРА**

24. Абдуразакова Ш.Р. Межязыковые лакуны и способы их перевода // Филология и лингвистика в современном обществе: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Москва, 2012 г.). — М.: Ваш полиграфический партнер, 2012. — С. 97–99.

25.Аверин Б.А. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции — СПб.: Амфора, 2003. — 399 с.

26. Алимова М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста // М.: Русистика. — 2012. — №2. — С. 47–52.

27. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика: диссертация на соиск. учен. степ. доктора филологических наук. — Воронеж, 1997. — 330 с.

28. Багдасарова Н.А. Эмоциональный опыт в контексте разных культур// М.: Человек. — 2005. — № 4. — С. 105–111.

29. Баймухаметова К.И. Художественный перевод как адекватная интерпретация литературного текста // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. — М.: 2018. — №11 (804). — С. 49–57.

30. Бархударов Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории переводов. — М.: Междунар. отношения, 1975. — 240 с.

31. Белинская Е.П., Тихомандрицкая О.А. Социальная психология: учебное пособие для студентов вузов. — М.: Аспект Пресс, 2003. — 475 с.

32. Блинова О.А. Преобразования несобственно-прямой речи при переводе с английского языка на русский (на материале журналистики Хемингуэя) // Вестник Череповецкого государственного университета. — 2018. — №1 (82). — С.47–51.

33. Болотова Г.В. Проблемы психологизма в современной русскоязычной прозе Коми литературы: автореф. дисс. канд. филол. наук. — Саранск: Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 2002. — 24 с.

34. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. — М.: Pуcские словари, 1996. — 416 с.

35. Вейцман А. Бродский в переводе [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/slovo/2007/56/brodskij-v-perevode.html?ysclid=l1llmfv599> (дата обращения: 05.04.2022)

36. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе — М.: Интрада, 1999. — 449 с.

37. Данилова H.H., Крылова А.Л. Физиология высшей нервной деятельности — Ростов: Феникс, 2005. — 478 с.

38. Дорофеева Н.В. Удивление как эмоциональный концепт: автореферат дис. на соиск. учен. степ. кандидата филологических наук. — Волгоград, 2002. — 19 с.

39. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы: книга для учителя. — М.: Просвещение, 1988. — 176 с.

40. Жданова А.В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора: роман В.В. Набокова "Лолита": автореферат дис. на соиск. учен. степ. кандидата филологических наук. — Самара, 2007. — 19 с.

41. Золотухина О.Б. Психологизм в литературе: пособие по спецкурсу для студ. спец. — Гродно: ГрГУ, 2009. — 179 с.

42. Изард К.Э. Психология эмоций / пер. с англ. — СПб.: Питер,1999. — 464 с.

43. Комиссаров В.Н., Рецкер Я.И., Тархов В.И. Пособие по переводу с английского языка на русский. Часть II. Грамматические и жанрово-стилистические основы перевода — М.: Высшая школа, 1965. — 287 с.

44. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. — М.: Высшая школа, 1990. — 253 с.

45. [Кормилов С.И.](https://www.litmir.me/br/?b=133077&p=99) История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [Библиотека Гумер - Кормилов С. История русской литературы XX века. Основные имена. (gumer.info)](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Korm/index.php) (дата обращения: 05.02.2022)

46. Леонтьев А.Я. Судаков К.В. Эмоции: Большая советская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 30. — 632 с.

47. Морозова И.О. Способы выражения эмоциональности в английском и русском языках // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: 2016. — №6–1 (60). — С. 132–134.

48. Мухин М.Ю. Сменность форм повествования как основной прием создания текстового синтагматического напряжения в романе В. Набокова «Дар» // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. — Екатеринбург: 1997. — С. 100–112.

49. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учебное пособие. — М.: Академия, 2007. — 268 с.

50. Платонов К.К. Занимательная психология — М.: Молодая гвардия, 1964. — 364 с.

51. Реформатский А.А. Введение в языковедение: учебник для вузов. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 536 с.

52. Романовская О.Е. Принципы повествования в рассказах В. Набокова: автореферат дис. на соиск. учен. степ. кандидата филологических наук. — Волгоград: 2003. — 18 с.

53. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии — СПб.: Питер, 2002. — 720 с.

54. Сеченов И.М. Кому и как разрабатывать психологию? // Вестник Европы. — 1873. — Т. 2. — с.550–555.

55. Стрельницкая Е.В. Синтаксические средства выражения эмоционального состояния персонажа и особенности их использования при переводе художественных текстов с английского языка на русский // Известия СПбГЭУ. — СПб.: 2010. — №3. — С.161–163.

56. Стрельницкая Е.В. Эмотивность и перевод: особенности языковой передачи эмоций при художественном переводе с английского языка на русский: автореферат дис. на соиск. учен. степ. кандидата филологических наук. — М.: 2010. — 27 с.

57. Хазагеров Т.Г. Корнилова Е.Е. Риторика для делового человека: учебное пособие. — М.: Флинта, 2008. — 133 с.

58. Хасанова О.О. Синтаксические средства выражения категории модальности в «русских» романах Владимира Набокова // Вестник ЧелГУ. — Челябинск: 2011. — №37. — С. 143–145.

59. Хасин Г. Театр личной тайны: Русские романы В. Набокова — СПб.: Лет. сад, 2001. — 188 с.

60. Хонг Е.Ю. Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова: диссертация на соиск. учен. степ. кандидата филологических наук. — М.: 2001. — 185 с.

61. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка: монография. — М.: URSS, 2009. — 204 с.

62. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций — М.: Гнозис, 2008. — 416 с.

63. Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как формы отражения действительности — М.: Наука, 1971. — 224 с.

64. Экман П. Психология эмоций: я знаю что ты чувствуешь / пер. с англ. — М.: Питер, 2013. — 333 с.

65. TenHouten W. A General Theory of Emotions and Social Life [Электронный ресурс] // Режим доступа: A General Theory of Emotions and Social Life | Warren D. TenHouten | T (taylorfrancis.com) (дата обращения: 11.03.2022)

66. TenHoutenW. From Ressentiment to Resentment as a Tertiary Emotion// Review of European Studies. —Toronto: Canadian Center of Science and Education, 2018. — Vol. 10, № 4. — p.49–64.

# Приложение 1

Таблица I. Лексические способы передачи эмоций

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **«Другие берега»** | **“Speak, memory”** | **Приемы переводчика и соотношение разноязычных вариантов с точки зрения адекватности** |
| 1. «Меня **сладко волновала** мысль, что и я могу когда-нибудь дойти до такого блистательного  совершенства»[[7]](#footnote-8) [c. 175] | “I was **thrilled** by the thought that some day I might attain such proficiency”[[8]](#footnote-9) [с.80] | Перевод англоязычным аналогом.  Уточнение к слову “thrilled” не требуется, так как английское существительное “thrill“ содержит положительный эмоциональный компонент.  Предложения обладают равносильным эмоциональным зарядом. |
| 2. «После долгой болезни я лежал в постели, размаянный, слабый, как **вдруг** нашло на меня **блаженное чувство легкости и покоя**» [c.148] | “One day, after a long illness, as I lay in bed still very weak, I found myself basking in **an unusual euphoria of lightness and repose**” [с.37] | Прием логического развития: замены одного понятия другим на основе их смежности.  Оригинал и перевод оказывают примерно равное эмоциональное воздействие на читателя. |
| 3. «Углубившись в чащу, я почувствовал, что спасен, но все продолжал быстро шагать, **с дрожью в икрах, со слезами в глазах, и сквозь жгучую призму стыда** представлял себе кроткого гостя <…> старающимся как-нибудь оправдать **мое жестокое отсутствие**» [c.206–207] | “Once in the forest, I was safe; but still I walked on, **my calves quaking, my eyes full of scalding tears,** the whole of me **twitching with shame and self-disgust,** as I visualized my poor friend <…> trying hard to justify **my absence** to himself” [с.127] | Опущенные при переводе языковые единицы компенсируются в других местах предложения.  Оба рассматриваемых предложения с одинаковой выразительностью передают описываемое душевное состояние. Перевод не сопровождается ни смысловыми потерями, ни утратой эмоционального фона подлинника. |
| 4. «Когда, на таких поездках, Норд-Экспрессу случалось замедлить ход, <…>я испытывал **двоякое наслаждение**, которое тупик конечного вокзала мне доставить не мог» [c.215] | “When, on such journeys as these, the train changed its pace, <…> I used to feel a **twofold excitement,** which terminal stations could not provide” [с.143] | Полное соответствие, практически буквальный перевод с сохранением структуры предложения.  Прием логического развития на основе причинно-следственной связи (испытывал наслаждение от возбуждения). |
| 5. «<…> эти постоянные искания приюта порождали **странное чувство бездомности**: тут начинается тема бездомности, — глухое предисловие к позднейшим, **значительно более суровым блужданиям»** [c.261] | “<…> this permanent quest for some kind of refuge produced **an odd sense of hopelessness**, which, in its turn, foreshadowed other, much later and **lonelier, roamings**” [с.234] | Лексическая замена на основе не словарной, а субъективной смежности понятий «бездомность» и «безнадежность», «одиночество» и «суровость», которые, по мнению автора, близки и взаимозаменяемы. |
| 6. «И все время, **в ужасной тоске**, я стараюсь приманить **ненавистный сон**, ибо знаю, что сейчас будет» [c.194] | “I am **in acute distress**, **desperately** trying to coax sleep, opening my eyes every few seconds to check the faded gleam <…>” [с.110] | Непереводимое русское слово «тоска» является понятийной лакуной. В этом примере оно передается с помощью аналога, который несет сопоставимый эмоциональный заряд.  Коммуникативный эффект оригинала был воссоздан в тексте перевода в полной мере. |
| 7. «**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»** [c.169–170] | “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” [с.73] | Непереводимое слово «тоска» в английской версии романа передается с помощью приема логического развития и приема генерализации.  Перевод не сохраняет эмоциональную нагрузку русского варианта. |
| 8. «И хоть мало различаешь во мгле, **все же блаженно верится**, что смотришь туда, куда нужно» [c.157] | “And although nothing much can be seen through the mist, there is **somehow the blissful feeling** that one is looking in the right direction” [с. 50] | Генерализация, которая способствует нейтрализации эмоционального значения.  Предложение на английском языке теряет часть эмоциональной составляющей подлинника. |
| 9. «<…> мы только что вернулись с первой нашей прогулки в обществе Mademoiselle и **кипели негодованием и ненавистью»** [c.189] | “We had just returned from our first afternoon walk with Mademoiselle and I was **seething with frustration and hatred”** [с.102] | Лексическая замена слова «негодование» на слово “frustration”, искажающее многокомпонентное чувство.  Все оттенки настроения героя-рассказчика не были переданы в переводе. |
| 10. «Как ни было увлекательно путешествие голивогской группы, меня **волновало** другое: **со страстной завистью** я смотрел на лилипутового аэронавта, ибо в гибельной черной бездне, среди снежинок и звезд, **счастливец** плыл совершенно отдельно, совершенно один» [c.176] | “At the immense altitude to which the ship reached, the aeronauts huddled together for warmth while the lost little soloist, still the object of **my intense envy** notwithstanding his plight, drifted into an abyss of frost and stars — alone” [с.83] | Опущение двух компонентов, создающих эмоциональный фон оригинального отрывка.  Смещение акцента с изображения внутреннего мира на изложение внешних событий.  Эмоционально-экспрессивный эффект русскоязычного предложения не был воссоздан в тексте перевода. |
| 11. «<…> и вдруг, **с неменьшей силой, чем в последующие годы,** я ощутил **горечь и вдохновение изгнания»** [c.268] | “Suddenly I felt all the **pangs of exile** <…>” [с.244] | Опущение без какой-либо компенсации двух аспектов эмоционального фона оригинала, которые обогащают изображение психологического состояния.  Чувство, которое герой-рассказчик испытывает в переводной версии романа, предстает менее богатым нюансами. |
| 12. «Так как меня в жизни никто никогда не шлепал, эти истязания **казались мне диковинной, экзотической, но довольно однообразной пыткой**<…>» [c.166] | “Since I had never been spanked, those pictures **conveyed to me the impression of strange exotic torture** <…>” [с.70] | Нейтрализация стилистически маркированного прилагательного «диковинный».  В английском предложении весь объем эмоционально-экспрессивной информации оригинала не сохранился. |
| 13. «И, как бы промеж этих наносных образов, **бездной зияла моя нежная любовь к отцу** — **гармония наших отношений**, теннис <…>» [c.245] | “And behind it all <…> was **the tender friendship underlying my respect** for my father; the **charm of our perfect accord**; the Wimbledon matches <…>” [с.191] | Нейтрализация метафоры. Сужение понятия «гармония» до его части (конкретизация) —“accord”.  В английской версии наблюдается снижение градуса чувств героя-рассказчика.  Отношения мальчика с его отцом предстают в переведенном варианте романа более сдержанными, чем в русскоязычном. |
| 14. **«Ощущение предельной беззаботности, благоденствия,** густого летнего тепла затопляет память <…>» [c.173] | **“A sense of security, of well-being,** of summer warmth pervades my memory <…>” [с.77] | Нейтрализация стилистической маркированности слова «благоденствие» и опущение эпитета «предельной».  Прием логического развития, основанного на замене следствия причиной: чувствовал себя беззаботным, потому что был в безопасности.  Исходный вариант отличается бо́льшей эмоциональной насыщенностью в сравнении с переводом. |
| 15. «**Стоокой нежностью** мы с тобой старались оградить доверчивую нежность нашего мальчика» [c.300] | “You and I did our best to encompass with **vigilant tenderness** the trustful tenderness of our child <...>” [с.306] | Снижение стилевого регистра слова «стоокий» и сужение (конкретизация) его значения при переводе.  В переводе наблюдается частичная потеря эмоционально-оценочного компонента. |
| 16. «Эти точные восполнения доставляли мне, зрителю, какое-то **и отвлеченное и осязательное удовольствие**» [c.151] | “<…> and the hither to unplaceable piece would snugly fill up a gap in the mottled background, affording one **the delicate thrill of an abstract and yet tactile satisfaction**” [с.42] | Добавление словосочетания “delicate thrill” и частицы “and yet”.  Эмоциональный эффект исходного предложения усиливается в англоязычной версии романа. |
| 17. «Сарру Джейн испугал и по-видимому ушиб какой-то лохматый наглец, взвившийся на пружинах из своей разукрашенной коробки, и это было **неприятно** (бывало, в гостях **нравившаяся** мне какая-нибудь девочка, прищемив палец или шлепнувшись, вдруг превращалась в страшного багрового урода — ревущий рот, морщины)» [c.176] | “A rude jack-in-the-box shoots out, frightening my **lovely** Sarah, and that picture I **heartily disliked** because it reminded me of children's parties at which this or that **graceful** little girl, who had **bewitched** me, happened to pinch her finger or hurt her knee, and would forthwith expand into a purple-faced goblin, all wrinkles and bawling mouth” [с.82] | При переводе был использован ряд добавлений и уточнений русскоязычных слов и выражений.  В тексте перевода наблюдается интенсификация эмоциональной напряженности: впечатления героя-рассказчика описаны точнее и выразительнее. |
| 18. «Вот это — **блаженство,** и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению. Это вроде какой-то **мгновенной физической пустоты**, куда устремляется, чтобы заполнить ее, все, что я люблю в мире. Это вроде **мгновенного трепета умиления и благодарности**, обращенной, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern<…>» [c.213] | “This is **ecstasy**, and behind the ecstasy is something else, which is hard to explain. It is like a **momentary vacuum** into which rushes all that I love. **A sense of oneness with sun and stone. A thrill of gratitude** to whom it may concern <…>” [с.139] | Англоязычный вариант содержит небольшие смысловые утраты.  Добавление фразы “a sense of oneness <…>” раскрывает важный оттенок чувства — ощущение единства с природой.  Это добавление обогащает эмоциональную составляющую текста оригинала. |
| 19. «**С неизъяснимым замираньем** я смотрел сквозь стекло на горсть далеких алмазных огней, которые переливались в черной мгле отдаленных холмов, а затем как бы соскользнули в бархатный карман. Впоследствии я раздавал такие драгоценности героям моих книг, чтобы как-нибудь отделаться от бремени этого богатства» [c.139] | “Through the train window, I saw with **inexplicable pang,** a handful of fabulous lights that beckoned to me from a distant hillside, and then slipped into a pocket of black velvet: diamonds that I later gave away to my characters to alleviate the burden of my wealth” [с.24] | В английской версии душевные страдания героя-рассказчика описаны более точной лексемой с однозначно отрицательной коннотацией.  В. Набоков при переводе трансформирует смысл оригинала и усиливает его эмоциональную компоненту. |

# Приложение 2

Таблица II. Синтаксические способы передачи эмоций

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **«Другие берега»** | **“Speak, memory”** | **Приемы переводчика** |
| 20. «Допускаю, что я **не в меру привязан** к самым ранним своим впечатлениям; но **как же не быть мне благодарным им**?» [c.139] | “I may be **inordinately fond** of my earliest impressions, but **then I have reason to be grateful** to them” [с. 24] | Первая часть фразы была переведена с помощью словарного соответствия, вторая часть подверглась антонимическому переводу, в ходе которого поменялась структура с отрицательной на утвердительную.  Эмоциональный компонент передан в полном объеме. |
| 21. «Кажется**, только родители понимали** мою **безумную, угрюмую страсть**» [c.207] | “With the exception of my parents, **no one really understood my obsession** <…>”[с. 127] | Структурная перестройка фразы, повлекшая за собой изменение синтаксических позиций.  Опущение эпитетов «безумная» и «угрюмая» приводит к утрате аспекта чувства — неуправляемости и маниакальности, а также снижает силу эмоционального воздействия на читателя. |
| 22. «**Мне это противно** — точно я поступил **неблагодарно** по отношению к дяде Васе, взглянул на него, чудака, **с улыбкой снисхождения**, с которой на него смотрели даже те, кто его любил» [c.170] | “This recollection gives me **the sense of having been ungrateful** to Uncle Ruka; of having joined in the general attitude of **smiling condescension** that even those who liked him usually took toward him” [с.74] | Опущение фразы «мне это противно» из-за сложности перевода конструкций с безлично-предикатными наречиями и невозможности передачи смыслового оттенка неконтролируемости чувства.  Исходное предложение отличается бо́льшей эмоциональной насыщенностью, нежели английское. |

# Приложение 3

Таблица III. Лексико-синтаксические способы передачи эмоций

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **«Другие берега»** | **“Speak, memory”** | **Приемы переводчика** |
| 23. «<…> когда я опять читаю всю эту чепуху, я не только переживаю **щемящее упоение**, которое переживал дядя, но еще **ложится на душу** мое воспоминание о том, как он это переживал» [c.173] | “<…> I not only go through the same **agony and delight** that my uncle did, but have to cope with **an additional burden** - the recollection I have of him, reliving his childhood <…>” [с.76] | Прилагательное «щемящий» переведено с помощью логического развития.  Изменение структуры предложения при переводе.  Перевод словосочетания «лечь на душу» с помощью целостного преобразования.  Несмотря на относительно свободный перевод, англоязычный и русскоязычный текст оказывают аналогичное эмоциональное воздействие на читателя. |
| 24.«**Как мучительна** бывала **борьба** с ферзем белых, когда нужно было ограничить его мощь во избежание двойного решения!» [c.290] | “How often I have struggled to bind the **terrible force** of White's queen so as to avoid a dual solution!” [с. 290] | Компонент «мучительная борьба» передается с помощью приема логического развития.  Синтаксические свойства русскоязычной фразы воссоздаются в тексте перевода лишь частично.  Перевод эквивалентен подлиннику как в смысловом, так и в эмоционально-экспрессивном отношении. |
| 25. «Во многих садах так стаивал я впоследствии — в Афинах, Антибах, Атланте, Лос-Анжелесе, — но **никогда, никогда не изнывал я от таких колдовских чувств**, как тогда, перед сереющей сиренью» [c.210] | “In many a garden have I stood thus in later years — in Athens, Antibes, Atlanta — but **never have I waited** **with** **such a keen desire** as before those darkening lilacs” [с. 134] | Замена исходных лексических единиц на менее выразительные с компенсацией потерянного эмоционального содержания, в том числе и синтаксическими средствами.  И текст оригинала, и текст перевода обладают равной эмоциональной насыщенностью. |
| 26. «**Как бывало я упивался восхитительно** крепким, гранатово-красным, хрустальным яйцом, уцелевшим от какой-то незапамятной Пасхи!» [c.139] | “**The recollection** of my crib, with its lateral nets of fluffy cotton cords, brings back, too, **the pleasure** of handling a certain **beautiful, delightfully** solid, garnet-dark crystal egg left over from some unremembered Easter <…>” [с.24] | Создающий эмоциональный фон синтаксический компонент (словосочетание «как бывало») был опущен.  Перевод глагола «упивался» нейтральным существительным “pleasure” искажает смысл фразы. Добавление в текст перевода прилагательного “beautiful” не компенсирует утраты.  Исходное предложение лаконичнее и точнее выражает переживания героя, нежели англоязычное. |
| 27. «Ползти на четвереньках по этому беспросветно-черному туннелю было **сказочным наслаждением**. Делалось **душно и страшно**, в коленку впивался кусочек ореховой скорлупы <…>**и весь вспыхнув как-то снутри, в трепете сладкого ужаса**, стуча коленками и ладошками <…>» [c.138] | “I then had the **fantastic pleasure** of creeping through that pitch-dark tunnel <…> and then, **in a burst of delicious panic**, on rapidly thudding hands and knees <…>” [с. 23] | Перевод полными соответствиями.  Опущение слов категории состояния «душно и страшно» и существительного «трепет».  В переводе наблюдается существенное снижение эмоциональности оригинальной фразы. |
| 28. «**Каким веселым звуком**, под стать **солнечной** и соленой **ноте свистка**, украшавшего мою белую матроску, **зовет меня** мое **дивное детство** на возобновленную встречу с бодрым Василием Мартыновичем!» [c.142] | **“With a** sharp and **merry blast** from **the whistle** that was part of my first sailor suit, my **childhood** calls me back into that distant past to have me shake hands again with my **delightful** teacher” [с. 28] | Исходная фраза характеризуется эмоциональной насыщенностью, которая создается лексическими и синтаксическими средствами.  В английском предложении эмоциональное значение несут лишь два эпитета: “merry blast” и “delightful teacher”.  Эмоциональное воздействие оригинала потеряно в тексте перевода. |
| 29. **«С чувством бесплотности** я углублялся в цветной вечерний воздух и **летел** по парковой аллее; <…> мгновение **наслаждался** краткой гладью мостка над ручьем; <…> и затем, **в упоении воли и грусти**, стрекотал по твердой липкой обочине<…>» [c.254] | “Along the paths of the park I would skim;<…> **enjoying** the brief smoothness of a bridge over a brook; <…> and then, **in a melancholy ecstasy of freedom**, speeding along the hard-baked, pleasantly agglutinate margins<…>” [с.209] | Опущение элементов, которые выражают чувство воздушности и легкости, способствует частичной потере эмоционального компонента.  Смесь эмоций, которую вызывает у героя-рассказчика летняя велосипедная прогулка, в английском тексте превращается в более сложное чувство. |
| 30. «Под бременем этой любви я сидел часами у камина, и **слезы навертывались на глаза от напора чувств**, от разымчивой банальности тлеющих углей, одиночества, отдаленных курантов, — и **мучила мысль** о том, сколько я пропустил в России, <…>»[c.274] | “As with **smarting eyes** I meditated by the fire in my Cambridge room, all the potent banality of embers, solitude and distant chimes **pressed against me**, contorting the very folds of my face **as an airman's face is disfigured by the fantastic speed of his flight**. And I **thought** of all I had missed in my country<…>” [с.261] | Логические развитие на основе причинно-следственной связи (слезы навертывались на глаза, после чего они горели).  Добавление отсутствующей в русском тексте метафоры.  Эмоциональный компонент словосочетания «мучила мысль» нейтрализуется с помощью генерализации (расширения значения).  Преобразование структуры предложения при переводе.  Фраза на русском языке обладает бо́льшей эмоциональной насыщенностью, нежели ее перевод. |
| 31. «От **волнения** я мог только пробормотать: "You little monkey" ("Ах ты, обезьянка" (англ.))» [c.221] | “**So great was my emotion** that all I could think of saying was, "You little monkey." ” [с.150] | В английском варианте наблюдаются усиливающие эмоциональное воздействие оригинала смысловые добавления.  Расположение грамматической основы и определения в инверсионном порядке повышает градус эмоциональности.  Существительное «волнение» при переводе подвергается расширению значения, прилагательное “great” увеличивает силу испытываемого чувства. |
| 32.«**Невероятными, ничтожными** казались эти ночные невзгоды в те **восхитительные** утра, когда не только ночь, но и зима проваливалась в мокрую синь Невы, и веяло в лицо **лирической шероховатой весной** северной палеарктики<...>» [c.195] | “How **utterly foreign** to the troubles of the night were those **exciting** St. Petersburg mornings when the **fierce and tender, damp and dazzling** arctic spring bundled away broken ice down the sea-bright Neva!” [с. 111] | Синтаксическая перестройка структуры оригинального фрагмента.  Сильная эмоциональная окраска эпитетов «невероятный» и «ничтожный» воссоздается в английском тексте лексическими средствами и инверсией, которая в английском языке обладает бо́льшим экспрессивным потенциалом, нежели в русском.  Текст перевода обладает бо́льшей эмоциональной напряженностью, нежели текст оригинала. |

# Приложение 4

Таблица IV. Перифрастические способы передачи эмоций

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **«Другие берега»** | **“Speak, memory”** | **Приемы переводчика** |
| 33. «<…> Сарра Джейн была наряжена в **изумрудную** вуаль, **окончательно меня покорившую** <…>» [c.176] | “<…>Sarah Jane, **always my favorite**, sporting a long **green** veil <…>” [с.83] | Предложения на русском и английском языках обладают выраженной эмоциональной насыщенностью, которая сосредоточена в разных смысловых частях предложения.  Несмотря на добавления и опущения вследствие различной расстановки смысловых акцентов, эмоциональная составляющая рассматриваемых предложений равноценна. |
| 34. «До нее никто никогда не трепал меня по щеке — **это было отвратительное иностранное ощущение** — она же именно с этого и начала — в знак мгновенного расположения что ли» [c.190] | “Mademoiselle, as soon as she came, **had taken me completely aback** by patting my cheek in sign of spontaneous affection” [с.104] | В англоязычной фразе часть эмоционального компонента оригинала сохранилась, а утрату субъективной характеристики чувства компенсировала конкретизация выделенного фрагмента.  Эти преобразования позволили достичь близости эмоциональной составляющей текстов. |
| 35. «**Нервы заставлял "полыхнуть"** сухой стук о мрамор столика — от падения лепестка пожилой хризантемы» [c.181] | “In the stillness, the dry sound of a chrysanthemum petal falling upon the marble of a table **made one's nerves twang**” [с.89] | Лексемы «полыхнуть» и “twang” формируют равноценные по степени выразительности и образности метафоры.  Пример демонстрирует отсутствие потерь эмоционального компонента значения при переводе. |
| 36. «**Загадочно-болезненное блаженство** не изошло за полвека, если и ныне возвращаюсь к этим первичным чувствам. Они принадлежат гармонии моего **совершеннейшего, счастливейшего** детства, — и в силу этой гармонии они **с волшебной легкостью**, сами по себе, без поэтического участия, откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками» [c.139] | **“Nothing is sweeter or stranger** than to ponder those first thrills. They belong to the harmonious world of a **perfect childhood** and, as such, possess **a naturally plastic form** in one’s memory, which can be set down with hardly any effort <…>” [с.24–25] | В тексте перевода наблюдается опущение ряда эмоционально насыщенных компонентов.  Английское предложение становится почти нейтральным. |
| 37. «Я бывало поворачивался на живот, — и **старательно, любовно, безнадежно**, с художественным совершенством в подробностях (трудно совместимым с нелепо малым числом сознательных лет), пятилетний изгнанник чертил пальцем на подушке дорогу вдоль высокого парка, <…> и при этом у меня **разрывалась душа**, как и сейчас разрывается» [c.172] | “I used to turn over on my stomach and, **carefully, lovingly, hopelessly,** in an artistically detailed fashion difficult to reconcile with the ridiculously small number of seasons that had gone to form the **inexplicably nostalgic** image of "home" (that I had not seen since September 1903), I would draw with my forefinger <…>” [с. 75–76] | Опущение выражения «разрывалась душа». По причине лингвокультурных различий любой перевод слова «душа» не будет отражать весь объем его значений.  Англоязычная фраза содержит один эмоционально маркированный элемент, который отсутствует в оригинале, однако он не компенсирует утраченную информацию. |
| 38. «Из них две старших смастерили себе платья из американского флага: Пегги взяла себе матронистые полоски, а Сарра Джейн —**грациозные звезды**, и тут я **почувствовал романтический укол**, ибо **нежно-голубая** ткань особенно **женственно** облегала ее нейтральный стан» [c.176] | “By the illegal method of cutting themselves frocks out of the American flag (Peg taking the motherly stripes, Sarah Jane **the pretty stars**) two of the dolls acquired a certain **soft femininity**, once their neutral articulations had been clothed” [с.82] | Генерализация и опущение эпитетов «грациозные» и «нежно-голубая» соответственно.  Лексического добавления недостаточно, чтобы воспроизвести коммуникативный эффект оригинала.  В английском варианте не остается ни следа от описания чувства, охватившего героя-рассказчика при виде куклы. |
| 39. «Это было всего лишь свойственное восьмилетнему возрасту чувство, возобновление которого едва ли предвидишь в зрелые лета; однако мне пришлось испытать нечто очень похожее спустя четверть века, когда в **чужом, ненавистном** Берлине, будучи сам вынужден преподавать английский язык, я бывало сидел у себя и ждал одного особенно **упрямого и бездарного** ученика <…>» [c.180] | “The **tension** of waiting for him <…> was the kind of feeling that one trusts never to meet with in mature life (but that I did experience again when circumstances forced me, in my turn, to give lessons and when, in my furnished rooms in Berlin, I awaited a certain **stone-faced** pupil <…>)” [с.88] | Пример компенсации потери эмоционально-оценочного компонента при переводе. В англоязычной фразе эмоционально-оценочная лексика частично опускается, частично компенсируется.  Тем не менее, в английском варианте не удалось сохранить часть эмоциональной составляющей оригинала. |
| 40. «Ее юмор, чудный беспечный смешок, быстрота речи, картавость, блеск и скользкая гладкость зубов, волосы, влажные веки, нежная грудь, старые туфельки, нос с горбинкой, дешевые сладкие духи, — все это, **смешавшись**, составило **необыкновенную, восхитительную дымку**, в которой совершенно **потонули все мои чувства**» [c.259] | “The rippling of her ready laughter, her rapid speech, the roll of her very uvular r, the tender, moist gleam on her lower eyelid — indeed, **all her features were ecstatically fascinating to me**, but somehow or other, instead of divulging her person, they **tended to form a brilliant veil in which I got entangled every time I tried to learn more about her**” [с.231] | В английской фразе наблюдается утрата предельного обобщения («все мои чувства»), и оценочных эпитетов.  Компенсаторное приращение деталей не помогло сохранить эмоциональную нагрузку русской фразы.  Немалую часть переведенного предложения составляет описание неудовлетворенности, тогда как в подлиннике внимание автора целиком сосредоточено на очарованности юноши. |
| 41. «Я был в состоянии **никогда прежде не испытанного смятения**; меня **душила смесь мучительной к ней любви, сожаления, удивления, стыда**, и я **нес фантастический вздор**; она же спокойно ела шоколад <…>» [c.266] | “<…> I in a state of **intense embarrassment**, of **crushing regret**, she consuming a bar of chocolate <…>” [с.241] | Описанная в подлиннике сложная гамма эмоций в английском предложении сужается до одного чувства, а остальные нюансы настроения опускаются.  Также опускается и никак не компенсируется косвенное психологическое описание поведения.  Герой-рассказчик в англоязычном варианте выглядит более холодным. |
| 42.«Покинув верхний, "детский", этаж, я **лениво обнимал** ласковую балюстраду и **в мутном трансе**, **полуразинув рот**, соскальзывал вдоль по накалявшимся перилам лестницы на второй этаж <…>» [c.181] | “I would leave the upper floor, where we children dwelt, and **slowly** slide along the balustrade down to the second story <…>” [с.88–89] | Состояние героя-рассказчика описано посредством фиксации внешних особенностей поведения и прямого называния психологического состояния. В английском варианте ни один из этих элементов не сохранился.  При переводе произошла полная нейтрализация эмоциональности исходного предложения. |
| 43. «Всю жизнь я засыпал **с величайшим трудом и отвращением»** [c.193] | “All my life I have been **a poor go-to-sleeper**” [с.108] | Русский вариант обладает бо́льшей модальной нагрузкой.  Предложение на английском языке лишено эмоционально-оценочного значения, так как нейтрально-описательное словосочетание “a poor go-to-sleeper” выражает лишь часть смыслового содержания подлинника. |
| 44. «Я испытывал в первую секунду встречи ту **боль**, ту **растерянность**, тот **провал**, когда **приходится сделать усилие, чтобы нагнать время, ушедшее за разлуку вперед, и восстановить любимые черты по не стареющему в сердце образцу»** [c.156] | “Whenever I did manage to go to Prague, there was always that initial **pang** one feels just before **time, caught unawares, again dons its familiar mask**”[с.49] | В тексте перевода оригинальное предложение подверглось коренным преобразованиям и существенному сжатию.  В частности, в тексте перевода не воссоздается самоанализ, отразившийся в цепочке конкретизирующих эмоциональное состояние лексем и в описании мыслительного процесса. |
| 45. «<…> в самодельной темноте лунатически **сладко** было поднимать и ставить ногу. **Очарование** становилось все более **щекотным**, ибо я не знал, не хотел знать, где кончается лестница» [c.177] | “This slow, somewhat somnambulistic ascension in self-engendered darkness **held obvious delights**. **The keenest of them** was not knowing when the last step would come” [с.83–84] | Сглаживание эмоциональности в английском варианте связано с неожиданностью употребления прилагательного «щекотный» по отношению к чувству. В англоязычной фразе этот эпитет подвергается генерализации. |
| 46. «Эти чары не выдохлись, — и когда ныне мне попадается учебник, я первым делом заглядываю в конец — в будущность прилежного ученика» [c.175] | “The magic has endured, and whenever a grammar book comes my way, I instantly turn to the last page **to enjoy** a forbidden glimpse of the laborious student's future, of that promised land where, **at last**, words are meant to mean what they mean” [с.80–81] | Англоязычный вариант превышает оригинал по степени экспрессивности благодаря глаголу “enjoy” и устойчивому выражению “at last”.  Читатель исходной версии может не догадаться о чувствах героя-рассказчика. |
| 47. «Странно сказать, но в моей жизни она была первой, имевшей колдовскую способность накипанием света и сладости **прожигать сон мой насквозь** (а достигала она этого тем, что не давала погаснуть улыбке), а между тем в сознательной жизни я и не думал о сближении с нею, да при этом пуще **боялся испытать отвращение** от запекшейся грязи на ее ногах <…>» [c.255] | “Strange to say, she was the first to have the poignant power, by merely not letting her smile fade, **of burning a hole in my sleep and jolting me into clammy consciousness, whenever I dreamed of her,** although in real life I was even more **afraid of being revolted** by her dirt-caked feet <...>” [с.210] | В русскоязычной версии книги эмоции героя-рассказчика передаются с помощью метафоры «прожигать сон мой насквозь», которая предполагает множество интерпретаций.  В переведенном тексте эта метафора дополняется уточняющим элементом.  Текст перевода содержит отсутствующие в подлиннике смысловые оттенки. |
| 48. «Если она являлась заплаканной, то во мне **вскипало беспомощное страдание**» [c.221] | “If I noticed she had been crying, I felt a **surge of helpless anguish that brought tears to my own eyes**” [с.150] | Добавленные в англоязычной версии элементы косвенного психологизма позволяют придать глубину изображаемому переживанию.  Переведенное предложение предстает более насыщенным с точки зрения эмоциональности по сравнению с оригиналом. |
| 49. **«К ужасным чувствам**, возбужденным во мне журнальчиком, **болезненно примешивался** образ бедного моего товарища, которого как труп нес вниз по лестнице другой товарищ <…>» [c.244] | “**The pang** of seeing him carried downstairs **was lost in my general misery**” [с.189] | Благодаря целостному преобразованию и добавлению глагола “lost” описываемое в оригинале чувство меняется.  В тексте перевода появляются дополнительные значения, передающие эмоционально-оценочный компонент. |
| 50. «Я **стонал от желанья**» [c.202] | “<…>**my desire** for it was one of **the most intense I have ever experienced**” [с.120] | При переводе были применены приемы целостного преобразования и избыточной компенсации опущенного глагола «стонал».  Рассматриваемый пример демонстрирует необходимость осторожного подхода к свободному переводу и кардинальным преобразованиям, которые могут внести в текст отсутствующие в подлиннике оттенки смысла. |

1. Из-за большого объема собранного материала двуязычные примеры представлены в приложениях. Анализ материала в этом параграфе ведется с отсылкой к Приложению 1. [↑](#footnote-ref-2)
2. Анализ материала в этом параграфе ведется с отсылкой к Приложению 2. [↑](#footnote-ref-3)
3. Разница заключается в том, что если исследовать предложения вне контекста, то оригинальное принимает форму риторического вопроса, тогда как в английском тексте становится утверждением, что существует причина благодарности, и в следующем предложении читатель ее узнает. [↑](#footnote-ref-4)
4. Анализ материала в этом параграфе ведется с отсылкой к Приложению 3. [↑](#footnote-ref-5)
5. Анализ материала в этом параграфе ведется с отсылкой к Приложению 4. [↑](#footnote-ref-6)
6. Под концептом подразумевается «любая дискретная содержательная единица коллективного сознания, отражающая предмет реального или идеального мира, хранимого в национальной памяти носителей языка в виде познанного субстрата» [27, с.29]. [↑](#footnote-ref-7)
7. Русскоязычные примеры приводятся по следующему изданию: Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах / Владимир Набоков; сост. В.В. Ерофеева — М.: Правда, 1990. — Т. 4. — 477 с. [↑](#footnote-ref-8)
8. Англоязычные примеры приводятся по электронной версии следующего издания: Nabokov V. Speak, memory: an autobiography revisited — New York: Random House, 1989. — 340 с. Режим доступа: [Speak, memory : an autobiography revisited : Nabokov, Vladimir Vladimirovich, 1899-1977 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](https://archive.org/details/speakmemoryautob0000nabo/page/n1/mode/2up) [↑](#footnote-ref-9)