



## В. В. НАБОКОВ

### Предисловие к «Герою нашего времени»

#### 1

В 1841 году, за несколько месяцев до своей смерти (в результате дуэли с офицером Мартыновым у подножия горы Машук на Кавказе), Михаил Лермонтов (1814—1841) написал пророческие стихи:

В полдневный жар в долине Дагестана  
С свинцом в груди лежал недвижим я;  
Глубокая еще дымилась рана,  
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;  
Уступы скал теснились кругом,  
И солнце жгло их желтые вершины  
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями  
Вечерний пир в родимой стороне,  
Меж юных жен, увенчанных цветами,  
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,  
Сидела там задумчиво одна,  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;  
Знакомый труп лежал в долине той;  
В его груди дымясь чернела рана,  
И кровь лилась хладеющей струей<sup>1</sup>.

Это замечательное сочинение (в оригинале везде пятистопный ямб с чередованием женской и мужской рифмы) можно было бы назвать «Тройной сон».

Некто (Лермонтов или, точнее, его лирический герой) видит во сне, будто он умирает в долине у восточных отрогов Кавказских гор. Это Сон 1, который снится Первому Лицу.

Смертельно раненному человеку (Второму Лицу) снится, в свою очередь, молодая женщина, сидящая на пиру в петербургском, не то московском особняке. Это Сон 2 внутри Сна 1.

Молодой женщине, сидящей на пиру, снится Второе Лицо (этот человек умирает в конце стихотворения), лежащее в долине далекого Дагестана. Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе.

Витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман Лермонтова «Герой нашего времени».

В первых двух — «Бэла» и «Максим Максимыч» — автор или, говоря точнее, герой-рассказчик, любознательный путешественник, описывает свою поездку на Кавказ по Военно-Грузинской дороге в 1837 году или около того. Это Рассказчик 1.

Выехав из Тифлиса в северном направлении, он знакомится в пути со старым воякой по имени Максим Максимыч. Какое-то время они путешествуют вместе, и Максим Максимыч сообщает Рассказчику 1 о некоем Григории Александровиче Печорине, который, тому лет пять, неся военную службу в Чечне, севернее Дагестана, однажды умыкнул черкешенку. Максим Максимыч — это Рассказчик 2, и история его называется «Бэла».

При следующем своем дорожном свидании («Максим Максимыч») Рассказчик 1 и Рассказчик 2 встречают самого Печорина. Последний становится Рассказчиком 3 — ведь еще три истории будут взяты из журнала Печорина, который Рассказчик 1 опубликует посмертно.

Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых. В первом рассказе Печорин находится от читателя на «троюродном» расстоянии, поскольку мы узнаем о нем со слов Максима Максимыча, да еще в передаче Рассказчика 1. Во второй истории Рассказчик 2 как бы самоустраняется, и Рассказчик 1 получает возможность увидеть Печорина собственными глазами. С каким трогательным нетерпением спешил Максим Максимыч предъявить своего героя в натуре. И вот перед нами три последних рассказа;

теперь, когда Рассказчик 1 и Рассказчик 2 отошли в сторону, мы оказываемся с Печориным лицом к лицу.

Из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта. Этот путешественник — Лермонтов, а не Печорин. Пять рассказов располагаются друг за другом в том порядке, в каком события становятся достоянием Рассказчика 1, однако хронология их иная, в общих чертах она выглядит так.

1. Около 1830 года офицер Печорин, следуя по казенной надобности из Санкт-Петербурга на Кавказ в действующий отряд, останавливается в приморском городке Тамань (порт, отделенный от северо-восточной оконечности полуострова Крым нешироким проливом). История, которая с ним там приключилась, составляет сюжет «Тамани», третьего по счету рассказа в романе.

2. В действующем отряде Печорин принимает участие в стычках с горскими племенами и через некоторое время, 10 мая 1832 года, приезжает отдохнуть на воды в Пятигорск. В Пятигорске, а также в Кисловодске, близлежащем курорте, он становится участником драматических событий, приводящих к тому, что 17 июня он убивает на дуэли офицера. Обо всем этом он повествует в четвертом рассказе — «Княжна Мери».

3. 19 июня по приказу военного командования Печорин переводится в крепость, расположенную в Чеченском крае, в северо-восточной части Кавказа, куда он прибывает только осенью (причины задержки не объяснены). Там он знакомится со штабс-капитаном Максимом Максимычем. Об этом Рассказчик 1 узнает от Рассказчика 2 в «Бэле», с которой начинается роман.

4. В декабре того же года (1832) Печорин уезжает на две недели из крепости в казачью станицу севернее Терека, где приключается история, описанная им в пятом, последнем, рассказе — «Фаталист».

5. Весною 1833 года он умыкает черкесскую девушку, которую спустя четыре с половиной месяца убивает разбойник Казбич. В декабре того же года Печорин уезжает в Грузию и в скором времени возвращается в Петербург. Об этом мы узнаем в «Бэле».

6. Проходит около четырех лет, и осенью 1837 года Рассказчик 1 и Рассказчик 2, держа путь на север, делают остановку во Владикавказе и там встречают Печорина, который уже опять на Кавказе, проездом в Персию. Об этом повествует Рассказчик 1 в «Максиме Максимыче», втором рассказе цикла.

7. В 1838 или 1839 году, возвращаясь из Персии, Печорин умирает при обстоятельствах, возможно, подтвердивших предсказание, что он погибнет в результате несчастливого брака. Рассказчик 1 публикует посмертно его журнал, полученный от Рассказчика 2. О смерти героя Рассказчик 1 упоминает в своем предисловии (1841) к «Журналу Печорина», содержащему «Тамань», «Княжну Мери» и «Фаталиста».

Таким образом, хронологическая последовательность пяти рассказов, если говорить об их связи с биографией Печорина, такова: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч»<sup>2</sup>.

Маловероятно, чтобы в процессе работы над «Бэлой» Лермонтов уже имел сложившийся замысел «Княжны Мери». Подробности приезда Печорина в крепость Каменный Брод, сообщаемые Максимом Максимычем в «Бэле», не вполне совпадают с деталями, упомянутыми самим Печориным в «Княжне Мери».

Во всех пяти рассказах немало несообразностей, одна другой примечательнее, однако повествование движется с такою стремительностью и мощью, столько мужественной красоты в этой романтике, от замысла же веет такой захватывающей цельностью, что читателю просто не приходит в голову задуматься, из чего, собственно, русалка в «Тамани» заключила, что Печорин не умеет плавать, или почему драгунский капитан полагал, что секунданты Печорина не найдут нужным принять участие в зарядивании пистолетов. Положение, в каком оказывается Печорин, вынужденный в конце концов подставить лоб под дуло пистолета Грушницкого, могло бы выглядеть куда как нелепо, если забыть о том, что наш герой полагался отнюдь не на случай, но на судьбу. Об этом совершенно недвусмысленно говорит последний и, надо сказать, лучший рассказ — «Фаталист», важнейшая сцена которого также построена на предположении, заряжен пистолет или не заряжен, и в котором между Печориным и Вуличем происходит как бы заочная дуэль, где все предуготовления к смерти берет на себя не фатоватый драгунский капитан, но сама Судьба.

Особая роль в композиции книги отведена подслушиванию, составляющему столь же неуклюжий, сколь и органичный эле-

мент повествования. Что касается подслушивания, то его можно рассматривать как разновидность более общего приема под названием случайность; другой разновидностью является, например, случайная встреча. Всем ясно, что автор, желающий сочетать традиционное описание романтических приключений (любовные интриги, ревность, мщение и тому подобное) с повествованием от первого лица и не имеющий при этом намерения изобретать новую форму, оказывается несколько стесненным в выборе приемов.

Эпистолярный роман восемнадцатого века (в котором героиня писала своей наперснице, а герой — старому школьному приятелю плюс всевозможные вариации) уже набил такую оскомину во времена Лермонтова, что едва ли он мог избрать этот жанр; а с другой стороны, поскольку наш автор был озабочен прежде всего тем, как двигать сюжет, а вовсе не тем, как разнобразить и шлифовать его, маскируя механику этого движения, то он и прибегнул к очень удобному приему, позволяющему Максиму Максимычу и Печорину, подслушивая и подсматривая, оказываться свидетелями тех сцен, без которых фабула была бы не вполне ясна или не могла бы развиваться дальше. В самом деле, автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, что читатель уже не воспринимает его как странные капризы случая и едва обращает внимание на эти почти житейские проявления судьбы.

В «Бэле» подслушивание имеет место трижды: Рассказчик 2 слышит из-за забора, как мальчик уговаривает башибузука продать ему коня; позднее он же подслушивает сначала под окном, а затем под дверью два решающих объяснения между Печориним и Бэлой.

В «Тамани» Рассказчик 3, стоя за выступающей скалой, слышит разговор девушки и слепого, дающий понять всем заинтересованным лицам, включая читателя, что речь идет о контрабанде; то же лицо, используя другой наблюдательный пункт, утес над берегом, становится свидетелем заключительного разговора контрабандистов.

В «Княжне Мери» Рассказчик 3 подслушивает или подсматривает ни много ни мало восемь раз, что позволяет ему постоянно быть в курсе событий. Из-за угла галереи он наблюдает, как Мери поднимает стакан, уроненный беспомощным Грушницким; стоя за высоким кустом, он слышит, как они же обмениваются трогательными репликами; из-за спины толстой дамы до него долетает беседа, после которой драгунский капитан пододбьет пьяненького господина, каких мы позже встретим

у Достоевского, оскорбить княжну Мери; отойдя на неопределенное расстояние, он наблюдает украдкой, как Мери зеваёт над шутками Грушницкого; находясь в толпе танцующих на балу, он ловит ее насмешливые реплики в ответ на пылкие признания Грушницкого; благодаря «неплотно притворенному ставню» он становится свидетелем того, как драгунский капитан с Грушницким замышляют осрамить его, Печорина, на дуэли; сквозь «не совсем задернутый занавес» он видит Мери, задумчиво сидящую на постели; в ресторации из-за двери, ведущей в угловую комнату, где сидит Грушницкий со своей компанией, Печорин слышит, как его обвиняют в посещении княжны нынче ночью; и наконец, более чем кстати доктор Вернер, секундانت Печорина, подслушивает разговор между драгунским капитаном и Грушницким, из которого он и Печорин делают вывод, что только один пистолет будет заряжен. Растущая осведомленность героя побуждает читателя сгорать от нетерпения в ожидании роковой встречи, когда Печорин всеми этими фактами прижмет к стене Грушницкого.

## 2

Это первый английский перевод романа Лермонтова. Есть несколько переложений, но перевода, по существу, до сих пор не было. Опытный ремесленник без особого труда превратит русский язык Лермонтова в набор гладеньких английских клише, по ходу дела опускаая, развивая и пережевывая все, что полагается; он неизбежно приглушит то, что с точки зрения читателя, этого послушного дурачка, как его представляет себе издатель, может показаться непривычным. Перед честным переводчиком встает задача иного рода.

Начнем с того, что следует раз и навсегда отказаться от расхожего мнения, будто перевод «должен легко читаться» и «не должен производить впечатление перевода» (вот комплименты, какими встретит всякий бледный пересказ наш критик-пурист, который никогда не читал и не прочтет подлинника). Если на то пошло, всякий перевод, не производящий впечатление перевода, при ближайшем рассмотрении непременно окажется неточным, тогда как единственными достоинствами добротного перевода следует считать его верность и адекватность оригиналу<sup>3</sup>. Будет ли он легко читаться, это уже зависит от образца, а не от снятой с него копии.

Предприняв попытку перевести Лермонтова, я с готовностью принес в жертву требованиям точности целый рад суще-

ственных компонентов; хороший вкус, красоту слога и даже грамматику (в тех случаях, когда в тексте встречается характерный солецизм<sup>4</sup>). Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами так же коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает разве то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные повторы в его описательных предложениях не могут не раздражать пуриста. И все это переводчик обязан скрупулезно воспроизвести, сколь бы велико ни было искушение заполнить пропуск или убрать лишнее.

К моменту, когда Лермонтов начал писать, русская проза успела обнаружить пристрастие к определенным словам, ставшим обиходными для русского романа. Всякий переводчик в процессе своей работы начинает осознавать, что помимо идиоматических выражений язык «передающий» содержит целый ряд постоянно повторяющихся слов, которые, хотя и не представляют труда для перевода, встречаются в языке «принимающем» гораздо реже, особенно в разговорной практике. Вследствие длительного употребления эти слова стали как бы указательными или знаковыми, выводящими нас на перекрестки ассоциаций, на сборные пункты взаимосвязанных понятий. Они скорее обозначают смысл, нежели уточняют его. Среди приблизительно сотни таких слов-указателей, знакомых каждому изучающему русскую литературу, можно выделить особых любимцев Лермонтова:

задуматься	он невольно задумался	неизъяснимый
подойти	невольно	гибкий
принять вид	пристально	мрачный
молчать		вдруг
мелькать		уже.

Долг переводчика повторить по-английски эти слова со всей возможной педантичностью, хотя бы даже удручающей, с какой они встречаются в русском тексте; я сказал «со всей возможной педантичностью» по той простой причине, что в зависимости от контекста в некоторых случаях слово имеет два и более смысловых оттенков. Скажем, a slight pause или a moment of silence могут оказаться лучшими эквивалентами для

хрестоматийной *минуты молчания*, чем буквальное a minute of silence.

Не будем также забывать, что, если в одном языке писатели заостряют внимание на том или ином выражении лица, жесте, способе движения, в другом это само собой разумеется и потому редко находит или вовсе не находит своего словесного выражения. Небрежение русскими писателями девятнадцатого столетия точными оттенками цветового спектра приводило к заимствованию несколько курьезных эпитетов, употребление которых оправдывается литературной традицией (в случае с Лермонтовым это озадачивает; ведь он был не просто художником в буквальном смысле этого слова, но вообще имел хороший глаз на цвет и умел передавать его<sup>5</sup>); так, на страницах «Героя нашего времени» лица различных персонажей то и дело багровеют, краснеют, розовеют, желтеют, зеленеют и синеют<sup>6</sup>. Четыре раза в романе повторяется романтический эпитет *тусклая бледность* — галлицизм (фр. paleur mate), означающий матовую, лишенную всякого оттенка белизну. В «Тамани» лицо малолетней преступницы покрывает «тусклая бледность, изобличавшая волнение душевное». В «Княжне Мери» это имеет место трижды; тусклая бледность покрывает лицо княжны, когда она обвиняет Печорина в неуважении к ней; тусклая бледность покрывает лицо Печорина, обнаруживая «следы мучительной бессонницы»; и непосредственно перед дуэлью тусклая бледность покрывает щеки Грушницкого, в то время как его совесть ведет внутреннюю борьбу с его гордостью.

Помимо таких кодовых фраз, как «ее губы слегка побледнели», «он покраснел», «рука чуть-чуть дрожала» и тому подобных, чувства выдают себя внезапными и решительными жестами. В «Бэле» Печорин ударяет кулаком по столу, чтобы усилить слова «она никому не будет принадлежать, кроме меня». Через две страницы он уже ударяет себя кулаком в лоб (кое-кто из комментаторов расценивает этот жест как специфически восточный) при мысли, что он не сумел расположить к себе Бэлу и довел ее до слез. Грушницкий тоже ударяет кулаком по столу, поверив Печорину, что Мери с ним, Грушницким, просто кокетничает. То же проделывает и драгунский капитан, требуя внимания. Кроме того, на протяжении всего романа герои друг друга постоянно «хватают за руку», «берут под руку» и «тянут за рукав».

«Топание ногою о землю» тоже в большой чести у Лермонтова, но это внешнее выражение эмоций было вновь для русской литературы того времени. Максим Максимыч в «Бэле» топает

ногою о землю в порыве раскаяния. В «Княжне Мери» Грушницкий топает ногой от досады, а драгунский капитан — от брезгливости.

## 3

Здесь не место разбирать характер Печорина. Вдумчивый читатель без труда составит себе мнение о нем, прочитав книгу; однако о Печорине написано столько нелепостей людьми, смотрящими на литературу с позиций социологии, что уместно будет коротко предостеречь от возможных ошибок.

Едва ли нам стоит принимать всерьез, как это делают многие русские комментаторы, слова Лермонтова, утверждающего в своем «Предисловии» (которое само по себе есть искусная мистификация), будто портрет Печорина «составлен из пороков всего нашего поколения». На самом деле этот скучающий чудак — продукт нескольких поколений, в том числе нерусских; очередное порождение вымысла, восходящего к целой галерее вымышленных героев, склонных к рефлексии, начиная от Сен-Пре, любовника Юлии д'Этанж в романе Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) и Вертера, воздыхателя Шарлотты С. в повести Гете «Страдания молодого Вертера» (1774; в России того времени известна главным образом по французским переложениям, например, Севеленжа, 1804<sup>7</sup>), через «Рене» Шатобриана (1802), «Адольфа» Констана (1815)<sup>8</sup> и героев байроновских поэм, в особенности «Гяура» (1813) и «Корсара» (1814), пришедших в Россию во французских прозаических пересказах Пишо<sup>9</sup>, которые начали выходить с 1820 года, и кончая «Евгением Онегиным» (1825—1832) Пушкина, а также разнообразной, хотя и более легковесной продукцией французских романистов первой половины того же столетия (Нодье, Бальзак и т. д.). Соотнесенность Печорина с конкретным временем и конкретным местом придает, конечно, своеобразие плоду, возвращенному на другой почве, однако сомнительно, чтобы рассуждения о притеснении свободомыслия со стороны тиранического режима Николая I (1825—1856) помогли нам его распробовать.

В исследовании, посвященном «Герою нашего времени», нелишне было бы отметить: сколь бы огромный, подчас даже патологический интерес ни представляло это произведение для социолога, для историка литературы проблема «времени» куда менее важна, чем проблема «героя». Что касается последнего,

то молодому Лермонтову удалось создать вымышленный образ человека, чей романтический порыв и цинизм, тигриная гибкость и орлиный взор, горячая кровь и холодная голова, ласковость и мрачность, мягкость и жестокость, душевная тонкость и властная потребность повелевать, безжалостность и осознание своей безжалостности<sup>10</sup> остаются неизменно привлекательными для читателей самых разных стран и эпох, в особенности же для молодежи; восхищение «Героем нашего времени» со стороны критиков старшего поколения, по-видимому, есть не что иное, как окружаемые ореолом воспоминания о собственном отрочестве, когда они зачитывались романом в летних сумерках, с жаром отождествляя себя с его героем, нежели объективная оценка с позиций зрелого понимания искусства.

О прочих персонажах романа, в сущности, тоже почти нечего сказать. Самый трогательный среди них несомненно пожилой штабс-капитан Максим Максимыч, недалекий, грубоватый, чувствительный, земной, бесхитростный и совершенный неврастеник. Эпизод, когда обманувшая его ожидания встреча со старым другом Печориным заставляет его совершенно потерять голову, трогает сердце читателя как одно из самых психологически тонких описаний в литературе. Что до нескольких злодеев в романе, то Казбич с его цветистой речью (в передаче Максима Максимыча) весь вышел из литературной ориенталистики, а впрочем, не будет большого греха, если американские читатели перепутают черкесов Лермонтова с индейцами Фенимора Купера. В самом неудачном из всех рассказов, «Тамани» (который некоторые русские критики по непонятным мне причинам ставят выше остальных), Янко перестает нам казаться откровенно банальным только тогда, когда мы замечаем, что отношения между ним и слепым мальчиком возвращают нас, как приятное эхо, к разговору между героем романа и его обожателем в «Максиме Максимыче».

Другого рода переключку находим в «Княжне Мери». Если Печорин романтическая тень Лермонтова, а Грушницкий, как уже отмечалось в русской критике, гротескная тень Печорина, то на низшем уровне имитации находится слуга Печорина. Драгунский капитан, этот злой гений Грушницкого, едва ли поднимается выше заурядного комического персонажа, а постоянные напоминания о его тайных интригах довольно скоро начинают действовать на нервы. Не менее раздражают прыжки и пение дикарки в «Тамани». Вообще, женские образы не удавались Лермонтову. Мери — типичная барышня из романов, напрочь лишенная индивидуальных черт, если не считать ее «бархат-

ных» глаз, которые, впрочем, к концу романа забываются<sup>11</sup>. Вера совсем уже придуманная, со столь же придуманной родинкой на щеке; Бэла — восточная красавица с коробки рахат-лукума.

Что же в таком случае составляет вечную прелесть этой книги? Отчего ее так интересно читать и перечитывать? Уж конечно, не ради стиля, хотя, как это ни покажется забавным, школьные учителя в России всегда склонны были видеть в ней образец русской прозы. Этого нелепого мнения, высказанного (по утверждению мемуариста) Чеховым<sup>12</sup>, можно придерживаться в том только случае, если понятиями общественной морали или добродетели подменять суть литературного творчества, либо надо быть критиком-аскетом, у которого вызывает подозрение роскошный, изысканный слог и которого, по контрасту, неуклюжий, а местами просто заурядный стиль Лермонтова приводит в восхищение как нечто целомудренное и бесхитростное. Но подлинное искусство само по себе не есть нечто целомудренное или бесхитростное, и довольно одного взгляда на отработанный до совершенства, до магического артистизма стиль Толстого (кое-кто считает его литературным преемником Лермонтова), чтобы стали очевидны досадные изъяны лермонтовской прозы.

И все же если мы взглянем на него как на рассказчика и если мы вспомним, что русская проза тогда ходила пешком под стол, а нашему автору было каких-то двадцать пять лет, тогда нам останется только поражаться исключительной энергии повествования и замечательному ритму, который ощущается не так на уровне фразы, как на уровне абзаца. Слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они оживают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на составные элементы, банальности то и дело бросаются в глаза, а неувязки зачастую производят комический эффект; но в конечном счете все решает целостное впечатление, в случае же с Лермонтовым это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частных в романе. Автор постарался отделить себя от своего героя, однако для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина, точно так же, как сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель вдруг поймет, что сон поэта сбывся.

