

УДК 8; 82.02

**Я. В. Погребная**
**М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В.В. НАБОКОВА:  
 СТИХОТВОРЕНИЕ «СОН» КАК СМЫСЛОВОЙ КЛЮЧ К РОМАНУ  
 «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

В статье анализируется перевод стихотворения «Сон», выполненный В.В. Набоковым. Набоков наделял это стихотворение особым семантическим статусом, отводя ему роль смыслового ключа к роману «Герой нашего времени». В цен-

тре внимания в статье находится анализ набоксовской интерпретации стихотворения «Сон» и его перевод на английский язык.

**Ключевые слова:** переводческая интерпретация, длина контекста, смысловой ключ, темпоральный феномен.

**Y. V. Pogrebnya**
**M. LERMONTOV IN INTERPRETATION OF V. V. NABOKOV: THE POEM «THE DREAM»  
 AS A SEMANTIC KEY TO THE NOVEL «THE HERO OF OUR TIME»**

The article analyzes the translation of the poem «Dream» made by V.V. Nabokov. Nabokov endowed this poem with a special semantic status assigning him the role of a semantic key to the novel «The Hero of Our Time». The focus of the article is an analy-

sis of Nabokov's interpretation of the poem «Dream» and its translation into English.

**Key words:** interpretation, the length of the context, a semantic key, temporal phenomenon.

Роман «Герой нашего времени» был впервые опубликован в Санкт-Петербурге в 1840 году. Первый перевод романа на английский язык был осуществлен в 1853 г. неизвестным переводчиком [8]. Название было видоизменено: его английская версия звучала так: «Sketches of Russian life in the Caucasus. By a Russe, many years resident amongst the various mountain tribes» («Очерки русской жизни на Кавказе, написанные русским, много лет прожившим среди различных горских племен»). Б. Л. Кандель, составивший комментированную библиографию переводов романа «Герой нашего времени» на иностранные языки, характеризует этот перевод как вольный, подчеркивая, что имена героев изменены, а повесть «Тамань» не переведена [13]. В последующих английских переводах [10, с. 3;7], как правило, либо не переводилась глава «Фаталист», либо имело место существенное сокращение оригинала. Первая полная переводческая версия романа, выполненная неизвестным переводчиком в 1854

году, также отличалась вольностью. В переводе J. H. Wisdom and Marr Murray (1912) [9] был изменен порядок глав и, таким образом, разрушен хронотоп романа, причем, этот перевод можно охарактеризовать как «викторианский», то есть находящийся в конфронтации к образу главного героя, хотя именно этот переиздавался в 1997 году. Пользующийся популярностью в англоязычном мире перевод Мартина Паркера, опубликованный в Москве (1947), при повторных изданиях в Москве (1951, 1956), и в Лондоне (1957) подвергался правке и уточнениям [2]. В последнее издание этого перевода (1995) профессор Нил Корнуэлл вносит изменения и исправления.

Таким образом, свою переводческую версию романа Лермонтова Набоков с полным правом называет первым переводом «Героя нашего времени» на английский язык, подчеркивая, что его переводу 1958 года предшествовали подражания и переложения [15, с. 427]. Издание романа Набоков снабжает «Предисловием»,

адресованным англоязычному читателю, а также картами и схемами Северного Кавказа, Пятигорска, Кисловодска, – мест, в которых происходят события романа. Ориентируя читателя на правильное восприятие романа, Набоков подчеркивает в «Предисловии», что художественные достоинства романа определяются «чудесной гармонией всех частей и частностей в романе... Слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они оживают» [15, с. 435]. С другой стороны, помимо необходимости стремления к целостности восприятия романа, Набоков указывает на возможность соотнесения судьбы героя и судьбы автора, которое сообщает книге особый лиризм и особую трагичность.

В случае с переводом романа Лермонтова Набоков, стремясь сохранить и передать на чужом языке точный смысл лермонтовской прозы, отделяет литературоведческую интерпретацию романа от текста перевода, свое понимание и самого романа, и шире – творчества и судьбы Лермонтова экстраполируя в «Предисловие». «Предисловие» подано в ореоле строк «Сна», по определению Набокова, – «пророческих стихов» [15, с. 424]. Перевод стихотворения «Сон» был выполнен Набоковым раньше, чем перевод романа и включен в антологию «Три русских поэта» (1944) [Nabokov, 1944].

Круговая композиция стихотворения, получившая у Набокова определение «сон в кубе», описана так: «Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе» [15, с. 425]. Принцип построения стихотворения проецируется Набоковым на организацию текста «Предисловия», в завершении которого вновь звучат уже не приведенные, но сохраненные в памяти читателя строки «Сна», причем теперь, когда роман прочитан, «сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель поймет, что сон поэта сбылся» [15, с. 435]. Набоков фактически обрамляет стихотворением роман, предлагая вернуться к стихам, после прочтения перевода лермонтовской прозы. Композиционный

повтор в «Предисловии» отвечает набоковскому восприятию лермонтовского романа, как феномена темпорального.

Особое, присущее Лермонтову чувство времени, Набоков выявляет, анализируя построение романа, отмечая, что «из-за ... спиральной композиции временная последовательность событий оказывается как бы размытой» [15, с. 426]. Набоков восстанавливает действительную хронологию событий романа, подчеркивая, что «весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина» [15, с. 425], и что «рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому, как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта» [15, с. 426]. Отмечает Набоков и тот факт, что последние «три истории» рассказчик «публикует посмертно» [15, с. 425]. Герой физически мертв, но его сознание трансцендируется в повествовании, он вновь переживает одни и те же события, вращаясь по метафизическому, замкнутому кругу своей судьбы. Этот мотив продолжения земной жизни после смерти звучит уже в ранней лирике Лермонтова, в стихотворении: «1830. Майя. 16 числа», Лермонтов, размышляя о смерти пишет:

*И нет в душе довольно власти  
Люблю мучения земли.  
И этот образ, он за мною  
В могилу силится бежать,  
Туда, где обещал мне дать  
Ты место к вечному покою.  
Но чувствую: покоя нет:  
И там, и там его не будет;  
Тех длинных, тех жестоких лет  
Страдалец вечно не забудет!* [14, с. 85]

Отмена линейного времени ставит под сомнение и абсолютность конца и единичность реальности. Так, и в стихотворении «Сон» мертвому герою снится пир, который действительно происходит в ином пространстве, но в едином с героем времени. Смерть аннулирует для героя протя-

женность пространства: он видит то, что происходит «в родимой стороне», но в то же время, дева на пиру, пока, не перешедшая в мир иной, видит «знакомый труп» в «долине Дагестана», для нее пространственная отдаленность отменяется состоянием погруженности в раздумья, «в грустный сон». Это же состояние отменяет или приостанавливает на время течение внешнего времени: погружаясь в свой внутренний мир, дева на пиру видит отдаленный мир и живет по иным временным ритмам, таким образом, внешнее линейное время и внешнее пространство вытесняются внутренним миром с иным хронотопом. Способностью видеть одновременно происходящие, но отстоящие в пространстве явления, обладает человек, ушедший в иную реальность – смерти или сна. Этот момент синхронизации единовременных явлений приостанавливает течение внешнего времени, выделяя и укрупняя момент настоящего: картина, обрамляющая стихотворение неизменна, – это мертвое тело, лежащее под палящим солнцем в долине Дагестана. Для него время остановилось, а о продолжении его хода напоминает истекающая из глубокой раны струя крови. Синхронизации во времени (по определению В. Е. Александрова – «принцип космической синхронизации» [11, с. 15]) отстоящих в пространстве событий – ведущий художественный прием в творчестве самого Набокова, равно, как прием отмены внешнего времени для погруженного в творчество, в грезы или в чтение человека: так Федор, погружившийся в воспоминания, перечитывая сборник своих стихотворений о детстве выпадает из хода реального времени и, только завершив чтение, обнаруживает, что настал вечер («Дар»).

Частности строгого анализа стиля и художественных приемов лермонтовской прозы Набоков сопрягает с единым феноменом «Лермонтов», объединяющим поэта и человека, а в качестве текста, репрезентативного, как для понимания романа, так и этого феномена, избирает стихотворение «Сон». Таким образом, перевод стихотворе-

ния «Сон» («The Dream») репрезентативным для понимания темпорального феномена в творчестве Лермонтова.

Перевод названия стихотворения «Сон» на английский язык как «The Dream» приобретает в контексте рассуждений об особом, присущем Лермонтову чувстве времени важное значение, поскольку слово «*dream*» с английского языка переводится как «*мечта*», буквальный перевод слова сон – «*sleep*». То же значение слову «сон» свойственно и в русском поэтическом языке. Так в раннем стихотворении Лермонтова с тем же названием «Сон» (1830) обыгрываются оба значения слова: в первой строчке («Я видел сон: прохладный гаснул день») передается собственно картина сна, а в описании девы («Я видел деву; как последний сон// души на небо призванной...») сон приобретает уже метафорическое значение видения, мечты [14, с. 117]. Избирая в качестве названия слово, обозначающее видение, мечту, Набоков акцентирует внимание на мире, создаваемом в воображении двух героев – мертвого человека и задумчивой девы, отличного от реального мира, их окружающего – сжигаемой солнцем долины Дагестана и яркого пира «в родимой стороне». Причем, переводя строчки, передающие погружение героя и героини в свои видения («И снился мне сияющий огнями»; «И снилась ей долина Дагестана»), Набоков вновь прибегает к глаголу мечтать: «*And in a dream I saw an evening feast*»; «*And of a dale in Dagestan she dreamt*».

Переводя стихотворение «Сон», Набоков стремится передать именно это ощущение многозначности, символической полноты стихотворного образа, передать смысл стихотворения, в большей степени, чем сохранить строфику, особенности рифмовки и даже ритма стихотворения.

Сравним первые строфы и перевода В. В. Набокова:

*В полдневный жар в долине Дагестана*  
*In noon's heat, in a dale of Dagestan*  
*С свинцом в груди лежал недвижим я;*  
*With lead inside my breast, stirless I lay;*  
*Глубокая еще дымилась рана,*

The deep wound still smoked on; my blood  
По капле кровь точилась моя  
Kept trickling drop by drop away

[14, с. 393], [6].

Набоков прибегает к поэтическому переводу слова «долина» как «dale» – долина, дол вместо общеупотребительного «valley», хотя в англоязычной поэзии функционируют оба эти слова, например, в стихах Р. Бернса встречается именно слово «valley», («Farewell»), в остальном, значение английских слов в первой строке абсолютно идентично русскому. Во второй строке Набоков переводит словосочетание «лежал недвижим я» как «stirless I lay», первое слово «stirless» имеет два значения: 1. шевеление; 2. движение. Набоков, несколько дробит понятие, минимизируя его, добиваясь, таким образом, визуальное достоверное эффекта. Набоков-переводчик приближает к реципиенту изображенный в катрене образ недвижимого человека, стремясь добиться зримости картины. Причем, сама картина динамизируется, показывается через цепочку последовательно разворачивающихся на экране событий: читатель, таким образом, становится зрителем, а его воображение – экраном, на котором не только запечатлеваются, но и оживают, развиваются образы. Переводя последнюю строку, Набоков русское слово «точилась» переводит как английское выражение «kept trickling», что буквально означает «продолжать течь тонкой струей, сочиться». Выбранный словесный образ приходит в некоторое противоречие со следующим – «drop by drop», что означает «капля за каплей». Набоковский прием приближения картины, изображенной в строфе, направленный на придание ей зримости и осязаемости, находит выражение в акцентировании ощущения боли, смерти, страдания, поэтому Набоков прибегает к удвоению «капля за каплей», чтобы, с одной стороны, сделать зримой картину истекания уже мертвого человека кровью; с другой, образ бегущей из раны капля за каплей крови помещается в поток движущегося времени, дополняясь образами крови, сочащейся струей.

Причем, первый образ предшествует второму, и, таким образом, на минимальном художественном пространстве, в пределах одной строки создается меняющаяся картина: сначала кровь течет струей, потом уже сочится из раны, потом начинает точиться капля за каплей. Таким образом, передается угасание жизни, которая уходит постепенно, подобно крови из глубокой раны, пока жизнь не замирает окончательно, пока кровь не перестает капать совсем. Усилению ощущения страдания, трагедии способствует не только динамизм картины, но и набоковский анжанбеман, отсутствующий у Лермонтова: в английском тексте слово кровь вынесено в конец третьей строки, а сам этот динамически представленный во времени образ развивается в следующей строке. В оригинальном русскоязычном тексте строка завершается словом рана, которое рифмуется с родительным падежом «долина Дагестана» в первой строке. В набоковском переводе строка завершается словом кровь – *blood*, то есть образом крови, течение и движение которой передают в набоковском переводе течение и угасание жизни и одновременно течение времени. Завершение строки словом «blood» – *кровь*, выделяется еще благодаря несоблюдению принципа перекрестной рифмовки строк: 1 строка не рифмуется с третьей в первой строфе, в то время как в остальных строфах стихотворения принцип перекрестной рифмовки строк соблюдается последовательно. Образ сочащейся из раны крови в переводе Набокова выступает ключевым для всей первой строфы, придавая стихам, во-первых, зримость, во-вторых, динамизм, соотносимый не с движением стихотворного ритма, а с движением судьбы человека во времени.

Во второй строфе, сохраняя то же стремление к зримости образа, Набоков вносит подробности, переводя строку: «Уступы скал теснились кругом», как «The cliffs // Crowded around in ledges steep». Если осуществить обратный перевод с английского на русский, то получится буквально следующее – «Отвесные скалы (утесы) тесни-

лись вокруг уступами крутыми». Набоков вновь прибегает к приему анажабемана, перенося из строки в строку образ уступов скал. Детализируя образ крутых скал, Набоков фактически не только создает зримый, конкретный образ, но и добивается ощущения тесноты, приходящего в противоречие с утверждением, что мертвый герой лежит именно в долине. В набоковской передаче долина превращается в некоторый небольшой участок пространства, сродни воспоминанию Мцыри о далеком детстве, проведенном в родном краю: «Увы! – За несколько минут // Между крутых и темных скал, // Где я в ребячестве играл, // Я б рай и вечность променял» [14, с.707].

В третьей строфе Набоков усиливает образ света, переводя первые две строки: «И снился мне сияющий огнями // Вечерний пир в родимой стороне,» – как: «*And in a dream I saw an evening feast // That in my native land with bright lights shone...*» Набоков, во-первых, меняет пассивный залог на активный, прибегая к форме личного предложения, вместо безличного в оригинале («И снилась мне»): «*And in a dream I saw (И во сне я видел)*». Вводя в перевод строки отсутствующий у Лермонтова глагол *видел* – *saw*, Набоков реализует собственное стремление к зримости, объемности создаваемой в стихотворении картины. Словосочетание «сияющий огнями» Набоков переводит как «*bright lights shone*», буквально – «сияющими огнями сияющий». Троекратное повторение лексем, передающих образ «сияния», «света», с одной стороны созвучно образу «сна в кубе», который в интерпретации Набокова отвечает композиции стихотворения, с другой, – рукотворный свет на веселом пиру составляет контраст жгучему жару солнца в предыдущей строке, равно, как и образ мирного пира в родимой стороне контрастирует с дикими скалами и палящим солнцем во второй строфе, как жизнь, юность, цветы и сияние противопоставлены образу долины смерти, нарисованному в первых двух строфах. Кроме того, многократно усиливая впечатление света, Набоков вновь стремится добиться эффекта

зримости картины, воссозданной во второй строфе.

Если перевод четвертой строфы фактически идентичен оригиналу, то в переводе пятой, заключительной, есть любопытные отступления. В ключевом диалоге (а на самом деле – ролевом монологе) о русской литературе между Федором Годуновым-Чердынцевым и Кончеевым в романе «Дар» (1938) Лермонтов упоминается вскользь: «Кстати, о мертвых телах. Вам никогда не приходило в голову, что лермонтовский «знакомый труп» – это безумно смешно, ибо он собственно хотел сказать «труп знакомого», – иначе ведь непонятно: знакомство посмертное контекстом не оправдано» [16, с. 67]. В переводе «Сна» Набоков снимает возникшую, по его мнению, смысловую аберрацию таким образом: «*In that dale lay the corpse of one she knew*», точно передавая смысл замечания Кончеева – «лежал труп того, кого она знала», – тем самым подчеркивая, что знакомство имело место при жизни, а не после смерти. Перевод последней строки передан максимально близко к лермонтовскому оригиналу: «*And blood ran in a stream that colder grew*», с одной небольшой заменой: вместо «лилась» Набоков прибегает к слову «бежала» («*ran*»), тем самым достигая образной переклички с первой строфой, в которой течение крови передано через оборот: «*kept trickling*» (сочиться тонкой струей). В заключительной строфе набоковского перевода показано, как кровь бежит из раны, постепенно холодея. При переводе последней строфы Набоков вновь меняет окончания строк и, таким образом, сами рифмующиеся слова: рифмуются слова «*dreamt – black; knew – grew*», у Лермонтова: «*Дагестана – рана; той – струей*». Набоков, ставя в конце строки прилагательное «*black*» (черный), остается верен общему принципу зримой детализации образа. Перевод двух последних строк шедевра Лермонтова выполнен Набоковым так: «*Within his breast a smoking wound showed black, // And blood ran in a stream that colder grew.*» На первом месте стоит слово «*within*», указывающее

на фиксацию взгляда на том, что попадает в пределы видимости: в поле зрения оказывается дымящаяся рана, которая *видится* («*showed*») *черной* («*black*») и кровь, которая бежит струей, а в ней нарастает холод («*colder grew*»). Набоков вновь показывает постепенное наступление смерти, истечение жизни, при этом акцентируя внимание на яркой контрастной графике лермонтовского оригинала «*чернела рана – кровь текла*», семиотического контраста жизни и смерти – красного (кровь) и черного (чернела рана), перенося слово «*черный*» как рифмуемое в конец строки и тем самым наделяя его особой смысловой нагрузкой.

Таким образом, Набоков, переводя «Сон» Лермонтова, стремится сделать читателя сопричастным судьбе поэта, через усиление образов, передающих страдание, боль, трагедию одинокой смерти. Осуществляя свой перевод романа и избирая смысловым ключом к нему пророческое стихотворение «Сон», Набоков фактически удлинял длину контекста при переводе конкретного текста, тем самым предвосхищая теорию современного перевода, разработанную М. Л. Гаспаровым и связанную с установкой на значительную «длину контекста», как той категории, которая определяет адекватность перевода. Поясняя принцип «длины контекста», М. Л. Гаспаров указывал на разную степень буквализма перевода в зависимости от объема переводимого текста: «Это понятно: принципы перевода ма-

ленькой цитаты и целого большого произведения всегда различны, различны по «длине контекста»; делая перевод целого произведения, можно пожертвовать данным оттенком мысли в данной строке, потому что этот оттенок будет подсказан читателю всем контекстом всего произведения; но, делая перевод короткой цитаты, мы этим оттенком жертвовать не имеем права, потому что подсказывающего контекста здесь нет» [12, с. 45]. Набоков же понимает длину контекста шире: одно произведение переводится в контексте всего творчества и шире судьбы поэта. Но при этом изменения, внесенные Набоковым в перевод стихотворения Лермонтова на английский язык, крайне незначительны, расставляя акценты, Набоков не изменяет словесный образ, не искажает смысл, а в большей степени видоизменяет саму ткань стиха, передавая свое понимание феномена творчества Лермонтова как феномена темпорального, с одной стороны, с другой, - феномена, объединяющего судьбу и творчество поэта.

В заключении необходимо добавить, что в англоязычном мире перевод Набокова считается одним из лучших, причем, определяя его достоинства, указывают, в том числе, и на карты, воссоздающие географию романа, тем самым особо подчеркивая точность перевода. Вместе с тем, перевод этот не стал последним: следующий был выполнен в 1966-м [6], а последний – в 2009 году [4].

### Литература

1. *A hero of our own times. From the Russian. Now first transl. into English.* –London, Bogue, 1854.
2. *A hero of our time. Transl. by Martin Parker.* Moscow, Foreign languages publ. house, – London, 1947.
3. *A hero of our time. Transl. from the Russian with life and introd. by R. I. Lipmann.* – London, Ward and Downey, 1886. XXVIII.
4. *A hero of our time. Transl. with an introduction and notes by Natasha Randall; foreword by Neil Labute.* – New York, 2009.
5. *A hero of our time. Transl. with an introduction by Paul Foote.* –Harmondsworth, Middlesex, 1966.
6. *Nabokov V. Three Russian poets. Trans. of Pyshkin, Lermontov, Tutchev by V. Nabokov. Gourt: The home off all Knowledge. Mikhail Lermontov «The Dream» [Electronic resource] URL: [http:// articles.gourt.com./en/ Lermontov](http://articles.gourt.com./en/Lermontov) (Accessed: 25.06.2014)*
7. *Russian reader. Lermontof's Modern hero, with English translation and biographical sketch by Ivan Nestor Schnurmann.* – Cambridge, Univ. press, 1899. XX.

8. *Sketches of Russian life in the Caucasus. By a Russe, many years resident amongst the various mountain tribes.* – London, 1853.
9. *The heart of a Russian. Transl. by J.H. Wisdom and Marr Murray.* – London, 1912. VII.
10. *The hero of our days. From the Russian by Theresa Pulszky.* – London, 1854.
11. Александров В.Е. Набоков и потусторонность. – СПб., 1999.
12. Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм // *Поэтика перевода.* – М., 1988.
13. Кандель Б.Л. библиография переводов романа «Герой нашего времени» на иностранные языки // ФЭБ. Русская литература и фольклор [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/selected/gnv/gnv-203-.htm> (Дата обращения: 25.07.2014)
14. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2 т. – М., 1970. – Т.1.
15. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М., 1996.
16. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 т. – М., 1990. – Т.3.
17. Эйхенбаум Б.М. Герой нашего времени // Эйхенбаум Б.М. О прозе. – Л., 1969.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Сон

*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 хладящей струей.*

**М. Ю. Лермонтов**

### The Dream

*In noon's heat, in a dale of Dagestan  
With lead inside my breast, stirless I lay;  
The deep wound still smoked on; my blood  
Kept trickling drop by drop away.*

*On the dale's sand alone I lay. The cliffs  
Crowded around in ledges steep,  
And the sun scorched their tawny tops  
And scorched me - but I slept death's sleep.*

*And in a dream I saw an evening feast  
That in my native land with bright lights shone;  
Among young women crowned with flowers,  
A merry talk concerning me went on.*

*But in the merry talk not joining,  
One of them sat there lost in thought,  
And in a melancholy dream  
Her young soul was immersed - God knows by what.*

*And of a dale in Dagestan she dreamt;  
In that dale lay the corpse of one she knew;  
Within his breast a smoking wound showed black,  
And blood ran in a stream that colder grew.*

**Trans. by V. Nabokov**