

"Алиса" Кэрролла, безусловно, принадлежит к числу самых трудных для перевода произведений мировой литературы. Несмотря на то, что количество языков, на которые переводили "Алису", достигло почти полусотни (среди них такие "экзотические" языки, как суахили, эсперанто, язык австралийских аборигенов) и что на многие языки она переводилась не один раз, до сих пор не существует единого принципа ее перевода {См. W. Weaver. Alice in Many Tongues. The Translations of "Alice in Wonderland". Madison, 1964.}.

К обычным трудностям, связанным с переводом иноязычного автора, отдаленного от нас временем, иными нравами, литературными установками и условиями, в случае с Кэрроллом прибавляется еще одна. Дело в том, что "могущественнейшим персонажем" сказки Кэрролла является "не какое-либо лицо, а английский язык" {См. интересную статью Одена: W. H. Auden. Today's Wonder-World Needs Alice. - "New York Times Magazine", July 1, 1962, p. 5, 14, 15, 17, 19.}. Алиса, а с нею и сам автор пристально всматривались в своевольные алогизмы самого языка и экспериментировали с ним. Конечно, подобного рода эксперименты встречаются и у многих других писателей; однако, пожалуй, ни у кого из англоязычных авторов они не занимают такого большого места. Можно без преувеличения сказать, что игра с языком, эта, по справедливому замечанию одного из отечественных лингвистов, в высшей степени "философская игра" {М. В. Панов. Op. cit., с. 244.} лежит в самой основе метода Кэрролла. Для переводчика, который должен оперировать категориями иного языка, связанного с совершенно иным кругом образов и ассоциаций, это создает особые трудности. Это было ясно уже и авторам первых переводов, вышедших в России до Октября 1917 г. {Соня в царстве дива. М., 1879 (без имени автора и переводчика); Льюис Кэрролл. Приключения Алисы в стране чудес. Перевод Allegro. СПб, 1909 (Allegro - псевдоним Н. С. Соловьевой); Льюис Кэрролл. Приключения Алисы в стране чудес. Пер. А. Н. Рождественской. СПб. - М., б. г.} Они стремились приблизить сказки Кэрролла к русскому читателю-ребенку, для чего, следуя давней переводческой традиции, установившейся к тому времени в России, "транспонировали" весь образный и речевой строй оригинала на российскую почву. Менялись не только имена, но и бытовые и исторические реалии, стихи и пародии. Алиса превращалась в Соню, горничная Мэри-Энн - в Марфушку, Чеширский Кот - в Сибирского. Странным существам, попавшим в "лужу слез", читали скучнейшую главу о Владимире Мономахе; Мышь, по догадке Алисы, появилась в России с войсками Наполеона; садовник, наделенный именем Яши, размышлял о Петрушке-из-ящика; Алиса думала о том, как будет слать подарки своим ногам в Паркетную губернию. Аналогичным образом для пародийных стихов, которых так много у Кэрролла, брались русские стихи ("Бородино", "Птичка божия не знает...", "Чижик-пыжик", "Горит восток..." и пр.). Воспринимая сказку Кэрролла как произведение исключительно детское, авторы первых переводов, обладавшие и талантом, и вкусом, и необходимыми знаниями, адресовали их детям и только детям, подчиняясь господствовавшим в те времена нормам, нередко приходившим в противоречие с самим духом сказок Кэрролла. Они обращались к детям с позиций взрослого и, конечно, более разумного существа, они наставляли, они снисходили, они поучали. Обратной стороной этой позиции были сентиментальность и псевдодетскость, широкое использование так называемой детской речи.

В переводах 20-х-40-х годов {Lewis Carroll. Алиса в стране чудес. Пг.-М., 1923. Переработан для русских детей А. Д'Актиль; Льюис Кэрролл. Алиса в Зазеркалье. Пер. В. А. Азова. Стихи в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник М.-Пг., 1924; Льюис Кэрролл. Алиса в стране чудес. Пер. А. Оленича-Гнененко. Ростов-на-Дону, 1940 (издание неоднократно переиздавалось на протяжении 40-х - 50-х годов).}, отчасти продолживших старую традицию, появилось и новое: попытка буквального перевода, по возможности приближенного к оригиналу. Так появились Конская мух-кичалка, Драконова муха, насекомое Сдобная бабка, обращение моя дорогая старушка, Мок-Тартль, Римская Черепаха и многое другое. Правда, сказка Кэрролла при этом мрачнела и многое теряла. И дело не только в том, что кэрролловские

каламбур, пародии, логические "сдвиги", "реализованные метафоры", весь иронический строй его сказок невозможно передавать буквально: оказалось, что за всем Этим стоят более глубокие понятийные различия двух систем, русского и английского языка.

В основу настоящего издания положен перевод двух сказок Кэрролла, вышедший в 1967 г. {Льюис Кэрролл. Алиса в Стране чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса. Пер. Н. Демуровой. Стихи в переводах С. Маршака и Д. Орловской. София, 1967.}, который был подвергнут серьезной переработке в соответствии с традициями серии "Литературные памятники". Возможность прокомментировать многие из моментов, впервые возникающая в этом издании {Именно благодаря этому возникает широкий литературный фон, важный для правильного понимания Кэрролла.}, придает качественно новый характер работе переводчика. Вместе с тем в этой связи с особой остротой встает вопрос об основных принципах перевода {В последние годы вышло еще два новых русских издания "Алисы": Льюис Кэрролл. Приключения Алисы в Стране чудес. Сказка, рассказанная Б. Заходером. М., 1975 (первое издание ж. "Пионер", 1971, Э 12-1972, Э 3); Льюис Кэрролл. Приключения Алисы в Стране чудес. Зазеркалье (про то, что увидела там Алиса). Пер. с англ. А. Щербакова. М., 1977 (первое издание "Зазеркалье" см. в ж. "Костер", 1969, ЭЗ-7).}.

Еще в 1966 г., приступая вместе с Д. Г. Орловской к переводу обеих сказок, мы понимали всю трудность стоящей перед нами задачи.

Необходимо было передать особый, то лукавый и озорной, то глубоко личный, лирический и философский, дух сказок Кэрролла, воспроизвести своеобразие авторской речи - сдержанной, четкой, лишённой "красот" и "фигур" (за исключением тех случаев, когда автор ставил перед собой специально иронические или "эксцентрические" задачи), зато предельно динамичной и выразительной. В авторской речи Кэрролла нет длинных описаний (возможно, это частично объясняется тем, что Кэрролл работал в тесном содружестве со своим художником Джоном Тенниелом), сантиментов, "детской речи", которую так любили многие из его писателей-современников. Кэрролл никогда не обращается к своим читателям с "высоты своего положения"; его Алиса - полноправный "соавтор", Кэрролл беседует с ней как с равной, предлагая на ее суд и решение многие проблемы, ставящие в тупик мыслителей древности и его времени. Для понимания общей тональности авторской речи Кэрролла важно иметь в виду, что Кэрролл принадлежал к тем, кто, подобно Уордсворту, видел в детстве особое "состояние" не только данной личности, но и человечества, "состояние", которому, в силу его особой природы, открыто многое, чего не могут понять или почувствовать взрослые.

В известном смысле Алиса Кэрролла - идеал ребенка XIX в.; отсюда особая тональность авторской речи и самой героини. Алиса Кэрролла не может грубить, панибратствовать и сюсюкать. Это было бы противно тому характеру, который задумал Кэрролл.

Вместе с тем переводчики стремились, не нарушая национального своеобразия подлинника, передать особую образность сказок Кэрролла, своеобразие его эксцентрических нонсенсов. Мы понимали, что, строго говоря, эта задача невыполнима: невозможно точно передать на другом языке, понятия и реалии, в этом другом языке не существующие. И все же хотелось как можно ближе приблизиться к оригиналу, пойти путем параллельным, если нет такого же, передать если не органическую слитность буквы и духа, то хотя бы дух подлинника. "Длиной контекста" {См.: М. Гаспаров. Брюсов и буквализм (По неизданным материалам к переводу "Энеиды"). - "Мастерство перевода 1971". Сборник восьмой. М., "Советский писатель", 1971, с. 101 и далее. М. Гаспаров пишет: "В художественном переводе... можно говорить о "длине контекста". Это такой объем текста оригинала, которому можно указать притязующий на художественную эквивалентность объем текста в переводе. Здесь тоже "длина контекста" может быть очень различной: словом, синтагмой, фразой, стихом, строфой, абзацем и даже целым произведением Чем меньше "длина контекста", тем "буквалистичнее" (не будем говорить "буквальнее" - в теории перевода этот термин уточняется несколько иначе) перевод" (с. 101).} в нашем случае должна была стать величина изменчивая и в ряде случаев весьма большая.

Настоящие заметки не претендуют на сколько-нибудь исчерпывающее решение сложного вопроса о переводе произведений, подобных "Алисе" Кэрролла. Цель их гораздо скромнее: на нескольких конкретных примерах дать читателю представление об особенных трудностях данного перевода и тех решениях, которые мы предлагаем в пределах каждый раз иной длины контекста. Мы далеки от мысли считать избранный нами путь единственно возможным и правильным. Нам лишь хотелось объяснить некие исходные принципы нашей работы.

Вероятно, с самой сложной задачей переводчик сталкивается в начале работы над сказками Кэрролла. Это имена и названия. Их в обеих сказках об Алисе много, может быть больше, чем в других сказках того же объема, написанных для детей или для взрослых. В каждой главе (а их в обеих книжках по двенадцати - Кэрролл и здесь сохранял милую его сердцу "симметричную форму" {*) Алиса знакомится с новыми и новыми героями. Имена этих героев - своеобразные шифры. Они выбраны не случайно; это знаки, за которыми стоит многое - личные намеки, литературные аллюзии, целые пласты национальной культуры. Вероятно, сыграл свою роль и тот интерес к проблеме "называния", который, как отмечают лингвисты, был характерен для Кэрролла.

{* В "Напасти пятой" поэмы Кэрролла "Охота на Снарка" излагается некий кулинарный принцип:

Замеси на опилках, чтоб клеем покрыть,
И акриды добавь по норме
Но запомни одно: придержи свою прыть -
Сохрани симметричную форму.

(Пер. А. Д. Суханова)}

Казалось бы, задача переводчика здесь предельно проста: имена надо переводить "как они есть". Alice это, конечно, не Соня и не Аня, а Алиса; the Hatter - Шляпник (или Шляпных Дел Мастер); the bat - летучая мышь; the Red Queen - Красная Королева.

Впрочем, все здесь не так просто, как может показаться с первого взгляда. The Red Queen - это шахматная фигура, и потому, конечно, по-русски назвать ее следует Черной Королевой. А летучая мышь появляется в той фразе, которую твердит сонная Алиса: Do cats eat bats? Порой Алиса путается, и у нее получается Do bats eat cats? Эта перестановка не случайна; она характерна для той "игры", которая отличает нонсенс Кэрролла. Однако для того, чтобы иметь возможность поменять местами субъект и объект данного высказывания, необходимо соблюсти некоторые условия: нужно, чтобы эти два существительных рифмовались (у Кэрролла: cats и bats) и чтобы от перестановки их местами возникал юмористический эффект, вызываемый неожиданностью и несообразностью нового высказывания. Летучие мыши, буквально соответствующие английским bats, всем этим условиям не соответствуют. Значит, надо отойти от буквального следования оригиналу; попробовать пойти от звучания пары cats - bats. Может быть, в данном случае подойдет русская пара "кошки - мошки"? "Едят ли кошки мошек?... Едят ли мошки кошек?"

Кое-какие из имен в сказках Кэрролла связаны с реально существовавшими людьми. Они были хорошо известны первым слушателям сказок.

Намеки личные имеют сейчас интерес уже только исторический - и все же нам хотелось по возможности воспроизвести их. Во II главе "Страны чудес" в море слез плавают "странное общество": "a Duck and a Dodo, a Lory and an Eaglet, and several other curious creatures". Из комментария М. Гарднера (а ранее из работ биографов и современников Кэрролла) мы знаем, что the Duck - это Duckworth, the Lory - Lorina, старшая из сестер Лидделл; the Eaglet - младшая сестра Edith; the Dodo - сам Льюис Кэрролл.

Мы попытались сохранить этот второй план в русском переводе. Наибольшую трудность представляло имя Дакворта. Переводить буквально его невозможно, не только потому, что английское Duck давало в прямом переводе "Утку", женский род, заранее отрицающий всякую связь с Робинсоном Даквортом. Но и потому, что ни утка, ни селезень, ни лебедь, ни гусь, ни любая другая водоплавающая птица не давали необходимого "звена", "связи" к Дакворту.

После долгих размышлений мы решили "создать" необходимую связь, построив ее не на фамилии, а на имени Робинсона Дакворта. "Робинсон""Робин" - твердили мы. "Робин Гу-сь!" - выговорилось вдруг. В этом имени совмещались необходимые признаки: Робин Гусь, конечно, мужчина, к тому же водоплавающий; имя его звучит достаточно решительно, что не лишено смысла, ибо и в оригинале это существо достаточно решительное. И, наконец, что особенно важно, от этого нового имени протягивалась ниточка связи к реальному лицу - Робину Дакворту.

Дав Робину Гусю двойное имя (одно - родовое, другое - собственное), мы решили пойти по этому пути и дальше. Таким образом, Eaglet получил имя Орленок Эд (Зд - намек на Эдит), а Logy - Попугайчик Лори (намек на Лорину). Dodo, как явствует из русских словарей, может быть и птицей "дронтом" и "додо". Мы сделали его "Птицей Додо" - и для того, чтобы пояснить редкое слово "додо", и для того, чтобы сохранить принцип двучленности, принятый выше, и для того, наконец, чтобы связать его с заиканием доктора До-до-доджсоа.

Так одночленные имена Кэрролла, совмещавшие в себе родовое и личное (вернее, намек на личное), стали в нашем переводе двучленами. Первый компонент передавал родовой признак, второй - частный, личный.

Имен, связанных с реальными людьми, в книгах Кэрролла не так уж много. Гораздо больше имен, связанных с английским фольклором, то есть уходящих в самые глубины национального сознания и зачастую совсем не понятных нам. В главе V "Страны чудес" ("Безумное чаепитие") участвуют "дипломированные" безумцы.

Здесь переводчик сталкивается с трудностью, практически непреодолимой: отсутствием полного понятийного аналога в одном из языков. Дело в том, что безумцы - монополия английского фольклора. Во всяком случае, в русском фольклоре, насколько нам известно, таких героев нет. Следовательно, нет и связанных с ними примет, которые могли бы послужить переводчику отправной точкой, нет ассоциативного поля, понятийных параллелей. В то же время простой перевод имени ничего не даст. У русского читателя _Шляпник_ (или _Шляпочник_, как иногда переводят это имя) не вызывает никаких ассоциаций.

В переводе этого имени мы пошли на компромисс. Ближе всего по "ассоциативному полю" к английским безумцам русские дураки. Между ними, если вдуматься, немало общего. И те и другие не похожи на "людей", все делают шиворот-навыворот, не так, как положено. Глупость одних, равно как и безумство других, нередко оборачивается мудростью или вызовом "здравому смыслу четырех стен". Не вводя в текст собственных имен или конкретных примет, которые увели бы нас на почву сугубо русскую, мы решили обыграть "дурацкое", "глупое" понятийное поле.

Так английский _Natter_ стал по-русски "_Болванщиком_". Как ни далеко оно от оригинала, в нем есть какая-то связь с английским героем: он, судя по всему, имеет дело с болванками (для шляп) и не блещет умом. Конечно, Болванщик не может стать прямым и полным аналогом своего английского собрата, но все же это имя дает основание для дальнейшей драматургии, а это в данном случае особенно важно, ибо у Кэрролла имя персонажа нередко определяет все, что с ним происходит (ср. также Шалтай-Болтай, Труляля и Траляля и пр.).

В XI главе первой сказки мы снова встречаемся с Болванщиком - он вызван в качестве свидетеля на Королевский суд, посвященный разбирательству дела о кренделях. В диалоге Короля и Болванщика новое имя мастера диктует и некоторые из его ответов.

Наконец, выбор этого имени в "Стране чудес" определил и имя одного из англосаксонских гонцов в "Зазеркалье". Гонцы у Кэрролла наделены необычными и на первый взгляд совсем не английскими именами - Hatta и Haigha. К последнему имени у Кэрролла дается объяснение: "He [то есть Король, представлявший гонцов Алисе] pronounced it so as to rhyme with "mayor". В сущности эти имена - варианты имен Halter (Болванщик) и Hare (Заяц), замаскированные диковинным правописанием.

Тождественность этих героев явствует и из рисунков Джона Тенниела,

Н. М. Демурова. О переводе сказок Кэрролла

работавшего в тесном контакте с Кэрроллом, и из ссылки на то, что Hatta - только что вернулся из тюрьмы, где отбывал наказание, и, наконец, из тона, каким говорят эти герои. В речи их сохранены характерные черты героев первой книги: у Naigha-Nare - тон более вкрадчивый; у Hatta-Hatter - просторечный.

В переводе мы постарались сохранить эту "преемственность" персонажей. Мы назвали гонцов Зай Атс и Болванс Чик, придав их именам, насколько Это было возможно, "англизированную" форму.

Такими же фольклорными, уходящими в глубины народного творчества, являются имена и двух других персонажей "Зазеркалья" - Tweedledum и Tweedledee. Это им посвящен старый детский стишок:

Tweedledum and Tweedledee
Agreed to have a battle;
For Tweedledum said Tweedledee
Had spoiled his nice new rattle...

Русским читателям этот старый стишок известен в переводе С. Я. Маршака {См.: С. Маршак. "Вот дом, который построил Джек". М., "Детская литература", 1968.}, сохранившего английские имена героев.

Поначалу мы решили пойти вслед за Маршаком и назвать своих героев - Твидлдум и Твидлди. Но произнести эти имена по-русски нелегко. Они не "ложатся" на язык, а выговариваются с напряжением. Потом в памяти всплыл старый английский стишок - про старого короля Коля, создавшего к себе своих музыкантов. Вот как в этом стишке заиграли разные инструменты:

Then, tootle, tootle-too, tootle-too, went the pipers,
Twang, twang-a-twang, twang-a-twang, went the harpers,
T_w_e_e, t_w_e_e d_i_e-d_e_e, t_w_e_e d_l_e-d_e_e, w_e_n_t_t_h_e f_i_d_d_l_e_r_s.
(Разрядка наша. - Н. Д.)

Наконец, из "Аннотированной Алисы" Мартина Гарднера мы узнали, что в именах этих, возможно, звучали отголоски музыкальных баталлий, шедших в начале XVIII в. между Генделем и итальянцем Бонончини. Возможно, Кэрролл знал шуточный стишок Байрома, посвященный этой вражде:

Some say, compared to Bononcini
That Mynheer Handel's but a ninny:
Others aver that he to Handel
Is scarcely fit to hold a candle;
Strange all this difference should be
Twixt tweedle-dum and tweedle-dee.

Очевидно, что Tweedledum и Tweedledee - имена звукоподражательные и что соответствия им следует искать в русских словах, изображающих, и притом без особого почтения, звуки всевозможных музыкальных инструментов.

Поэтому мы дали братьям-близнецам имена Труляля и Траляля.

Раз Труляля и Траляля
Решили вздуть друг дружку.
Из-за того, что Траляля
Испортил погремушку, -
Хорошую и новую испортил погремушку.

Но ворон, черный, будто ночь,
На них слетел во мраке.
Герои убежали прочь,
Совсем забыв о драке.
Тра-ля-ля-ля, тру-ля-ля-ля, совсем забыв о драке.

В переводе этой песенки Д. Г. Орловская совместила и русское

звукоподражание и имена двух близнецов.

В сущности та же трудность - разрыв между словесным и зрительным образами - стояла перед иллюстратором Кэрролла Тенниелом в случае с Белым Рыцарем. Английское обозначение этой шахматной фигуры таит в себе известное противоречие: шахматная фигура the knight имеет форму "коня", хоть само слово означает "рыцарь". В тексте "Зазеркалья" Кэрролл использовал это противоречие. Его White Knight - это и добрый, немного нелепый Рыцарь, тронувший Алису своими чудачествами, и конь, участвующий в своеобразной шахматной партии, разыгрываемой в Зазеркалье. Перенос с присущей ему свободой и легкостью эту фигуру из одной ассоциативной плоскости в другую, Кэрролл так прочно опирается на контекст, что невольно забываешь о двойном значении самого термина. Тенниел, перед которым, стояла нелегкая задача совмещения двух "плоскостей" в иллюстрации, нашел остроумное решение. Он как бы медленно "соскальзывает" из одной плоскости в другую. The Knight появляется в его иллюстрациях несколько раз - образ этот в основном сохраняет свое единство, однако претерпевает некоторые изменения, подчеркивающие в зависимости от контекста то один, то другой план.

Когда в I главе "Зазеркалья" Алиса впервые видит шахматные фигуры, а потом замечает, что the White Knight очень неловок, Тенниел сопровождает этот эпизод двумя рисунками. На одном из них мы видим двух традиционных шахматных коней - черного и белого - в толпе других шахматных фигур. На другом the White Knight, съезжающий вниз по кочерге, еще сохраняет деревянный, шахматный облик, однако уже снабжен парой человеческих ног в наколенниках и шпорах {См. с. 120, 122, 104, 198.}. В главе же VIII ("Это мое собственное изобретение!"), главным героем которой является the White Knight, происходят дальнейшие зрительные модификации этого образа. Сначала, когда Тенниел иллюстрирует поединок двух Knights, он усаживает двух рыцарей на живых коней, все еще не открывая нам до конца их человеческого облика. На головах у рыцарей шлемы, весьма напоминающие морды шахматных коней, верхняя часть тела закрыта латами, которые вместе со шлемами выразительно воспроизводят силуэты шахматных фигур. Лишь позы, наклон тела, движения, оружие заставляют нас вспомнить о "рыцарском" плане. Только на рисунке, показывающем Белого Рыцаря летящим через голову своего коня и удивленно наблюдающую за ним Алису, Рыцарь предстает перед нами, наконец, в своем человеческом облике. Шлем слетел с его головы, открыв нашему зрению доброе, нелепое лицо с длинными усами и седыми взъерошенными вихрами. О шахматном коне напоминают лишь латы, прикрывающие грудь. То же лицо повторено на фронтиспise к "Зазеркалью", где Рыцарь человек, а "деревянность" и "шахматность" возникают легчайшим намеком в голове его коня. Это как бы вынесенный вперед итог, венчающий постепенный переход от шахматной фигуры к очеловеченной рыцарственности. Органичность переходов по всей шахматно-человеческой шкале в иллюстрациях Тенниела соответствует органичности контекстуальных "переключений" Кэрролла.

Рисунки Тенниела с плавностью перехода от одной "ипостаси" the White Knight к другой послужили нам ключом при решении вопроса о Белом Коне и Рыцаре. Воспользовавшись предложенным Тенниелом - и, конечно, одобренным Кэрроллом - приемом, мы также подчеркивали то "человеческий", то "шахматный" облик этого персонажа. В начале книги это Конь, в конце ее - Рыцарь; порой же мы говорим о Белом Рыцаре и его коне вместе, стремясь к тому, чтобы в сознании читателя таким образом закрепились нерасторжимая связь между Рыцарем и Конем (благо рыцарь и немислим без коня).

Выше уже говорилось об одной грамматической тонкости, связанной с определением имен кэрролловских персонажей. Как известно, в английском языке нет грамматической категории рода. По существующей издавна традиции в английском фольклоре, поэзии и сказках имена нарицательные осмысливаются, если возникает необходимость, в мужском роде (исключение составляют лишь особо оговоренные случаи). Мы старались, насколько это было возможно, сохранить этот прием. Лев и Единорог, Мартовский Заяц, Чеширский Кот, Робин Гусь, лакеи Лещ и Лягушонок {Fish и Frog в оригинале. Переводя их обоих в "мужской" род, мы сохранили за ними и аллитерацию.}, Грифон - все эти и

некоторые другие "существа" естественно или с небольшим усилием превращались по-русски в "мужчин". Иногда делались небольшие изменения - за неимением мужского рода для английского Frog, "лягушка" без особых потерь превращалась в "лягушонка". (Иногда, как в случае с английским "крабом"-матушкой, превращенным нами в Медузу, процесс бывал обратным.) Порой же приходилось прибегать к более серьезным переделкам. В ряде случаев, к счастью для переводчика, авторский текст оставляет свободу для интерпретации. Кэрролл употребляет местоимение it, говоря о таких персонажах, как the Caterpillar, the Pigeon, the Mouse, the Fawn. Наиболее простые русские аналоги к этим словам, естественно приходящие на ум, - женского рода, и мы, не колеблясь, употребили их: Гусеница, Горлица, Мышь, Лань. При выборе последнего слова мы руководствовались еще и тем, что Алиса подсознательно отождествляет себя с Ланью (см. прим. с к гл. III "Зазеркалья"). The Caterpillar заставил нас задуматься - а не назвать ли этого персонажа Шелкопрядом, тем более, что в обращении Алиса употребляет форму Sir ("Червяк", конечно, было бы слишком грубо)? При всей соблазнительности этого имени пришлось по размышлении от него отказаться. И потому, что Шелкопряд слишком мал, и потому, что имя это невольно вызывает в воображении всевозможные южные ассоциации, мало вяжущиеся с характером этого персонажа. Пришлось остановиться на Гусенице...

Как видим, "транспонирование" имен в книгах Кэрролла приобретало первостепенное значение. Выбор нового имени должен был опираться на круг ассоциаций, знакомых русскому читателю, которые в то же время не были бы исключительной монополией России. Выбор нового имени вел к "транспонированию" всех связанных с ним деталей. Самое главное тут было сохранить кэрролловский прием, своеобразную логику его повествования. Выбор нового имени для кэрролловских героев - это определение их характеров, их дальнейшего поведения. Это определение драматургии книги.

Вторым компонентом, на котором держится драматургия Кэрролла, является игра слов. В его книгах практически нет юмора ситуаций - они строятся на юморе слов и связанных с ним понятий. Для Кэрролла словесная игра чрезвычайно важна сама по себе, она определяет поступки героев и развитие сюжета. В этом, пожалуй, и заключается основное отличие Кэрролла от большинства других писателей, даже юмористических, нередко прибегающих к тем же приемам. Кэрролл - не юморист в обычном смысле слова. В первую очередь его интересует тот разрыв, который существует между привычными, устоявшимися, закрепленными вековым употреблением единицами языка и обозначаемыми ими понятиями.

Тут переводчик снова сталкивается с трудностями, практически непреодолимыми. Юмор характеров, юмор ситуаций сравнительно легко поддаются переводу, однако словесная игра адекватно почти не переводится. Чаще всего переводчику приходится выбирать между тем, что говорится, и тем, как это говорится, то есть делать выбор между содержанием высказывания и юмористическим приемом. В тех случаях, когда "содержание" является лишь поводом для игры ума, мы отдавали предпочтение приему.

Вот, например, в главе II "Зазеркалья" Алиса спрашивает у Розы, не страшно ли ей и другим цветам одним в саду.

"There is the tree iii the middle", said the Rose. "What else is it good for?"

"And what could it do, if any danger came?" Alice asked.

"It could bark", said the Rose.

"It says '_Bough-wough'_", cried a Daisy. "That's why its branches are called _boughs_" (Курсив наш. - Н. Д.).

Игра строится на омонимии слов bough (ветка) и bough, входящего в состав звукоподражания bough-wough (в русском языке ему соответствует гав-гав!). Дерево, имеющее ветки, обретает способность лаять и может тем самым служить защитником цветам. По-русски ветки и лай не связываются воедино. Отказавшись от буквального воспроизведения содержания этого отрывка, мы решили все же не отходить от него очень далеко и обыграть название дерева. Стали перебирать различные древесные породы. Многие из них можно было как-то обыграть. Вяз, например, мог бы "вязать" обидчиков, граб

мог бы сам их "грабить". Сосна и ель вряд ли сумели бы защитить цветы. Сосна могла бы лишь сделать что-нибудь неожиданное "со сна"; ели только и знали бы, что без остановки "ели", и т. д. В конце концов, остановились на дубе - он мог бы повести себя решительнее и мужественнее, чем все другие деревья.

"- А вам никогда не бывает страшно? - спросила Алиса. - Вы здесь совсем одни, и никто вас не охраняет..."

- Как это "одни"? - сказала Роза. - А дуб на что?

- Но разве он может что-нибудь сделать? - удивилась Алиса.

- Он хоть кого может отдубасить, - сказала Роза. - Что что, а отдубасить он умеет!

- Потому-то он и называется дуб, - вскричала Маргаритка" (Курсив наш. - Н. Д.)

В некоторых случаях находилась возможность сохранить один компонент каламбура, подстраивая к нему новый словесный ряд. В главе III "Страны чудес" Алиса просит Мышь рассказать ей историю своей жизни.

"Mine is a long and a sad tale!" said the mouse, turning to Alice, and sighing.

"It is a long tail, certainly", said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; "but why do you call it sad?" And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this..."

Далее следует знаменитое фигурное стихотворение, в котором рассказывается о злоключениях Мыши, но, так как Алиса думает о мышинном хвосте, стихотворение это и имеет форму хвоста. Здесь, как всегда у Кэрролла, органично сливаются форма и содержание, непосредственный смысл и лукавое его обыгрывание, построенное на созвучии (tail - хвост и tale - рассказ).

В переводе П. С. Соловьевой место это передано, как нам кажется, чрезвычайно удачно:

"- Моя история - печальная история, - произнесла Мышь, вздыхая, - но она полна самых интересных приключений, в которых я проявила много чувства и большое самопожертвование. Узнав ее, вы не назовете меня хвостуньей, - прибавила она, обращаясь к Алисе.

- Я уверена, что ваша история очень интересна, - сказала Алиса, невольно глядя на хвост Мыши, - но название Хвостуньи все-таки очень к вам подходит, и я не понимаю, почему вы не хотите, чтобы я вас так называла.

Она продолжала смотреть на хвост Мыши в то время, как та начала говорить, так что рассказ представился ей в следующем виде..."

П. С. Соловьева вводит в текст замечание о мужестве и самоотверженности Мыши; это короткое добавление дает ей возможность построить смешной смысловой ряд: "хвостунья - хвостунья - хвост". Переход к фигурному стихотворению идет естественно и без напряжения. А. Н. Рождественская использует тот же ряд, пропуская, правда, при этом среднее ("хвостунья") звено.

Мы попытались решить эту проблему по-своему, введя в смысловой ряд, исходящий из "хвоста", свое "производное":

"-Это очень длинная и грустная история, - начала Мышь со вздохом.

Помолчав, она вдруг взвизгнула:

- Прохвост!

- Про хвост! - повторила Алиса с недоумением и взглянула на ее хвост.

- Грустная история про хвост?

И, пока Мышь говорила, Алиса все никак не могла понять, какое это имеет отношение к мышинному хвосту. Поэтому история, которую рассказала Мышь, выглядела в ее воображении вот так..."

В работе над переводом Кэрролла на помощь нам пришла и так называемая детская этимология. Ведь дети слышат слово "детским" ухом; оно предстает перед ними во всем богатстве своих первоначальных связей, еще не стершихся от ежедневного употребления. Именно в этом - в умении слышать слово, как его слышат дети, - заключается одна из причин истинной оригинальности Кэрролла.

На "детской" этимологии построен и диалог в "Безумном чаепитии" (гл.

VII "Страны чудес").

"- И надо вам сказать, что эти три сестрички жили припиваючи, - рассказывает Соня.

- Припеваючи? - переспросила Алиса. - А что они пели?

- Не пели, а пили, - ответила Соня. - Кисель, конечно" (Курсив наш.

- Н. Д.).

Здесь, конечно, следует дать пояснение: кэрролловское *treacle* мы заменили в своем переводе на "кисель" - это слово гораздо ближе русским детям, многие из которых, вероятно, и не знают, что такое "патока", да к тому же "патока" не вызывает в нашем сознании никакого "этимологического ряда". А "ряд" этот необходим - ведь сестрички Элси, Лэси и Тилли жили на дне колодца... с патокой - по-английски, с киселем - по-русски.

"- Я не понимаю, - осторожно спросила Алиса. - Как же они там жили?"

- Чего там не понимать, - сказал Болванщик. - Живут же рыбы в воде. А эти сестрички жили в киселе! Поняла, глупышка?

- Но почему? - спросила Алиса.

- Потому что они были кисельные барышни".

Кисейные весьма близко по звучанию к кисельным - отсюда некое звено к киселю.

"Детская" этимология приходит на помощь и тогда, когда известное речение понимается буквально, "реализуется". Льюис Кэрролл, сохранивший, как никто, незамутненность детского взгляда, делает это особенно часто и охотно. Он "реализует" метафору, понимая ее прямо и буквально. Приведем всего один пример, хотя в книге их десятки.

"Would you - be good enough" - Alice panted out, after running a little further, "to stop a minute - just to get - one's breath again?"

"I am good enough", the King said, "only I'm not strong enough. You see, a minute goes by so fearfully quick. You might as well try to stop a Vandersnatch!".

В переводе мы "реализовали" сочетание "присесть на минутку".

"- Будьте так добры... - проговорила, задыхаясь, Алиса. - Давайте, сядем на минутку... чтоб отдышаться немного.

- Сядем на Минутку? - повторил Король. - И это ты называешь добротой!

К тому же Минутку надо сначала поймать. А мне это не под силу! Она пролетает быстро, как Брандашмыг! За ней не угонишься!" ("Зазеркалье", гл. VII "Лев и Единорог".)

Глава "Зазеркальные насекомые" построена на остроумной игре названиями различных насекомых. Кэрролл изобретает "зазеркальные параллели" для трех всем знакомых, обыденных насекомых. Под его магическим пером оживают забытые, стершиеся значения, для которых он придумывает забавные пары. Horse-fly превращается в Rocking-horse-fly; Dragon-fly в Snapdragon-fly; Butterfly в Bread-and-butlerfly.

Как всегда, Кэрролл по-своему последователен и логичен в своих бессмыслицах. Зазеркальные насекомые - это результат "наложения", "склейки посередине" двух "биномов" с одним общим членом. Вот как это происходит:

а - b "накладывается", "склеивается" с b - с общим, средним звеном b, образуя "цепочку" с - b - с.

Horse-fly (слепень) при "склейке" с Rocking-horse (качалка) дает "цепочку" Rocking-horse-fly. Butterfly при "склейке" с Bread-and-butter дает "цепочку" Bread-and-butterfly; Snap-dragon и Dragon-fly дает Snap-dragon-fly. Случай со Snap-dragon, пожалуй, требует некоторого пояснения. Snapdragon (или flapdragon) - название веселой игры, которую в прошлом веке устраивали обычно на рождество. В большое мелкое блюдо или миску наливали бренди, бросали туда изюминки и зажигали его. Нужно было выхватить из голубого огня изюминки и съесть. Эта игра и называлась snapdragon. Вот почему у зазеркального насекомого Snap-dragon-fly все признаки связаны с рождеством: тело у него из сливового пудинга, крылышки - из листьев остролистника, голова - из горячей изюминки. И ест он пудинг и сладкий пирог, и гнездо вьет в коробке с рождественскими подарками.

Точно так же и признаки двух других зазеркальных насекомых связаны с

новым, "наложенным" компонентом. Rocking-horse-fly вся деревянная, а перелетает с ветки на ветку, только если как следует раскачается. Ест она опилки, запивая их древесным соком, и сверкает и липнет к рукам, словно только что выкрашенная лошадка-качалка.

Мы постарались сохранить в переводе двучлены a - b и b - c, дающие при наложении новое имя-"цепочку" a - b - c. Схема эта по-русски, правда, осложняется - ведь английские слова, компоненты "цепочки" a - b - c, не отяжелены никакой грамматикой. По-русски это, увы! недостижимо. Там, где у Кэрролла "цепочка" слов, нам приходится использовать "цепочку" морфем.

"- А каким насекомым у вас радуются? - спросил Комар.

- Я никаким насекомым не радуюсь, потому что я их боюсь, - призналась Алиса. - По крайней мере, больших. Но я могу вам сказать, как их зовут.

- А они, конечно, идут, когда их зовут? - небрежно заметил Комар.

- Нет, кажется, не идут.

- Тогда зачем же их звать, если они не идут? [...] Значит, какие у вас насекомые?

- Ну, вот, к примеру, есть у нас Бабочка, - сказала Алиса и загнула на руке один палец.

- А-а, - протянул Комар. - Взгляни-ка на этот куст... Там на ветке сидит... знаешь, кто? Бабабочка! Она вся деревянная, а усики у нее зеленые и нежные, как молодые побеги!

- А что она ест? - спросила Алиса с любопытством.

- Стружки и опилки, - отвечал Комар".

Схема Кэрролла здесь несколько осложняется суффиксом и окончанием. "Склейка", однако, идет по тому же принципу: баобаб и бабочка дают в результате наложения баобабочку. Нечего и говорить, что признаки бабочки подвергаются изменению. Для русской "баобабочки"годились некоторые из примет английской Rocking-horse-fly.

Зато игру, основанную на двух значениях "answer to their names" ("соответствовать имени" и "идти на зов"), удалось передать практически адекватно. "Длина контекста" здесь минимальная. Случай нечастый в переводческой практике, где в основном приходится придумывать "замены".

"Недоборы", неизбежные при таком переводе, мы стремились компенсировать. Приведем пример из главы "Повесть Черепahi Квази", где Алиса снова встречается с Герцогиней и удивляется происшедшей с ней перемене.

"- Когда я буду Герцогиней, ...у меня в кухне совсем не будет перца. Суп и без него вкусный! От перца, верно, и начинают всем перечить...

Алиса очень обрадовалась, что открыла новое правило.

- От уксуса - кукусятся, - продолжала она задумчиво, - от горчицы - огорчаются, от лука - лукавят, от вина - винятся, а от сдобы - добреют. Как жалко, что никто об этом не знает... Все было бы так просто! Ели бы сдобу - и добрели!"

Корневая игра, на которой строится в переводе этот отрывок, у Кэрролла отсутствует. Кэрролл исходит из качеств, присущих разным приправам.

"Maybe it's always pepper that makes people so hot-tempered... and vinegar that makes them sour - and camomile that makes them bitter - and - and barley-sugar and such things that make children sweet-tempered. I only wish people knew that: then they wouldn't be so stingy about it, you know _"

В этом отрывке hot, sour, bitter, sweet выступают в своих прямых и переносных значениях. На совмещении этих значений и строится весь отрывок.

Мы заменили их корневой игрой, чрезвычайно характерной для кэрролловского стиля вообще, хоть она и отсутствует в данном отрывке, и игрой на омонимии ("добреть" - "голстеть" и "добреть" - "смягчаться"), также часто применяемой писателем.

Переводчик Кэрролла мог бы написать целый том, объясняя, каким путем он шел в каждом конкретном случае подобного рода (Кэрролл почти не повторяет своих приемов - каждый раз его интересует новая "алогичность", новая "аномалия" языка.) Ограничимся поэтому всего лишь еще одним небольшим примером. Глава IV "Страны чудес" в оригинале называется "The Rabbit Sends

in a Little Bill". В тексте фигурирует некий _Bill_, который оказывается ящерицей. Вместе с тем само наличие артикля в заглавии перед этим словом позволяет предположить и здесь своеобразную словесную игру. (Напомним, что _bill_ по-английски "счет", "билль" и что в заглавиях все значимые слова пишутся по-английски с большой буквы.) Таким образом, _a Little Bill_ может читаться и как "крошка Билл", и как "маленький счет" (билль, закон и пр.). Стремясь передать эту игру, мы сохранили несколько старомодную русскую форму имени (_Билль_, а не _Билл_, как это принято сейчас). В названии, данном нами этой главе, - "Билль вылетает в трубу", - мы старались передать двойное прочтение оригинала. Число подобных примеров можно было бы умножить.

* * *

Кэрролловская проза неразрывно спаяна со стихами. Ими открываются и завершаются обе сказки, они органически вплетаются в текст, появляясь то открыто, в виде прямых цитат, то пародийно, а то завуалированно, в виде аллюзий, лукавых передразниваний, едва приметных отзвуков и перекличек. Перевод стихов в сказках Кэрролла представляет специфическую задачу; что ни стихотворение - своя особая проблема, свой особый жанр, свой неповторимый прием. Лирическое посвящение, пародия, старинная песенка, нонсенс, стихотворение-загадка, акrostих. Перевод пародий всегда предельно труден - ведь всякая пародия опирается на текст, досконально известный в одном языке, который может быть никому не знаком на языке перевода. В своей книге о переводах "Алисы в Стране чудес" Уоррен Уивер замечает, что в этой сказке Кэрролла большее количество стихов пародийно: их девять на протяжении небольшого текста {W. Weaver. Alice in Many Tongues, p. 80. Уивер ссылается на работу: J. M. Shaw. The Parodies of Lewis Carroll and Their Originals. December, 1960, Florida State University Library. См. также примечания к стихам в настоящем издании.}. Оригиналы их, принадлежащие перу предшественников или современников Кэрролла, среди которых были такие известные имена, как Саути или Джейн Тейлор, были, безусловно, хорошо известны читателям "Алисы", как детям, так и взрослым. Уивер рассматривает возможные методы перевода пародий: "Существуют три пути для перевода на другой язык стихотворения, которое пародирует текст, хорошо известный по-английски. Разумнее всего - выбрать стихотворение того же, в основных чертах, типа, которое хорошо известно на языке перевода, а затем написать пародию на это неанглийское стихотворение, имитируя при этом стиль английского автора. Второй, и менее удовлетворительный способ - перевести, более или менее механически, пародию. Этот способ, судя по всему, будет избран только переводчиком, не подозревающим, что данное стихотворение пародирует известный оригинал, переводчиком, который думает, что это всего лишь смешной и немного нелепый стишок, который следует передать буквально, слово за словом... Третий способ заключается в том, что переводчик говорит: "Это стихотворение нонсенс. Я не могу перевести нонсенс на свой язык, но я могу написать другое стихотворение-нонсенс на своем языке и вставить его в текст вместо оригинала" {Ibid., p. 85.}.

Из русских переводчиков "Алисы" по первому из этих путей, о которых говорит Уивер, пошли неизвестный автор "Сони в царстве дива", П. С. Соловьева, А. Д'Актиль, Т. Л. Щепкина-Куперник.

В главе V "Страны чудес" Кэрролл пародирует нравоучительное стихотворение Саути "Радости старика и Как Он их Приобрел" {См. примеч. "а", с. 41.}. Вот что читает Алиса удивленному "Червяку" в переводе П. С. Соловьевой:

Горит восток зарею новой,
По мшистым кочкам и буграм,
В душистой заросли еловой,
Встают букашки здесь и там

Навстречу утренним лучам.

Жуки ряды свои сомкнули.
Едва ползет улиток ряд,
А те, кто куколкой заснули,
Блестящей бабочкой летят.

Надевши красные обновки,
Расселись божие коровки,
Гудит с налета майский жук.
И протянул на листик с ветки
Прозрачный дым воздушной сетки
Седой запасливый паук. [...]

П. С. Соловьева пародирует (по форме) стихи, хорошо знакомые русским детям, используя пародийный прием для того, чтобы написать новое стихотворение о рождении Боровика, никак не связанное ни с Кэрроллом, ни с Саути. Стихотворение П. С. Соловьевой, несмотря на свою пародийность, весьма традиционно по форме и даже чем-то напоминает "Бал бабочки" Уильяма Роскоу {Уильям Роскоу (William Roscoe, 1753-1831) - автор небольшой поэмы для детей "Бал бабочки" (The Butterfly's Ball, 1806), в которой с чувством описывалась жизнь природы. В XIX в. появились бесчисленные подражания Роскоу; его стихи клались на музыку, издавались роскошными и лубочными изданиями, печатались на носовых платках и т. п.}, который был хорошо известен в XIX в. Оно далеко от кэрролловского упоения бессмысленностью, которое имеет здесь особое значение, ибо пародируется нравоучительный текст Саути, давно навязший всем в зубах {Оригинал, используемый П. С. Соловьевой, конечно, не давал таких возможностей для игры, как текст Саути.}.

По второму из отмеченных Уивером пути пошел А. Оленич-Гнененко, дающий буквальный перевод пародий Кэрролла.

Третий путь, о котором говорит Уивер, остался в случае с данным стихотворением неиспользованным. В нашем переводе мы избрали путь, не предусмотренный Уивером. Конечно, Уивер не мог знать об одной важной подробности нашей литературной жизни: к 1У67 г., когда вышел первый вариант нашего перевода, некоторые из стихотворений Кэрролла были давно уже переведены на русский язык С. Я. Маршаком, став своего рода детской классикой. К числу этих стихотворений принадлежал и "Папа Вильям", которым все мы зачитывались еще в детстве, не зная, правда, о его пародийной сути.

Вот как звучал по-английски Саути:

"You are old, father William", the young man cried,
"The jew locks that are left you are grey;
You are hale, father William, a hearty old man,
Now tell me the reason, I pray".

"In the days of my youth", father William replied,
"I remember'd that youth would fly fast,
And abus'd not my health and my vigour at first,
That I never might need them at last..."

Льюис Кэрролл вторит ему:

"You are old, father William", the young man said,
"And your hair has become very white;
And yet yon incessantly stand on your head -
Do you think, at your age, it is right?"

"In my youtn", father William replied to his son,
"I feared it might injure the brain;
But, now that I'm perfectly sure I have none.
Why, I do it again and again..."

С. Я. Маршак так передает кэрролловскую пародию:

- Папа Вильям, - сказал любопытный малыш, -
Голова твоя белого цвета.
Между тем ты всегда вверх ногами стоишь.
Как ты, думаешь, правильно это?

- В ранней юности, - старец промолвил в ответ, -
Я боялся раскинуть мозгами.
Но, узнав, что мозгов в голове моей нет,
Я спокойно стою вверх ногами...

Мы включили в текст сказки эти стихи Маршака, решив создать для них "фон", необходимый для того, чтобы читатель воспринял их пародийную сущность. Д. Орловская написала для этого перевод "исходных" стихов Саути. Переведя на русский язык "оригинал", она "подогнала" его под классическую пародию С. Я. Маршака. Парадоксальный случай - вполне в духе кэрролловских нонсенсов...

- Папа Вильям, - сказал любознательный сын, -
Голова твоя вся поседела.
Но здоров ты и крепок, дожив до седин.
Как ты думаешь, в чем же тут дело?

- В ранней юности, - старец промолвил в ответ. -
Знал я: наша весна быстротечна.
И берег я здоровье с младенческих лет,
Не растрачивал силы беспечно...

Приобретя "оригинал", "Папа Вильям" Маршака глубже обозначил светотени, стал рельефнее и смешнее. А главное, в нем зазвучал иронический, пародийный смех, столь важный для его правильного восприятия. В болгарском издании "Алисы" оригинал Саути был с небольшой подгонкой включен прямо в текст. Стихотворение Саути с наслаждением читает Синяя Гусеница - Алиса же с недоумением вторит ей пародийным "не тем" стихом. Как закономерный итог воспринимается в этом случае последующий диалог.

"- Все неверно, - сказала Гусеница.

- Да, не _совсем_ верно, - робко согласилась Алиса. - Некоторые слова не те.

- Все не так, от самого начала до самого конца, - строго проговорила Гусеница".

В настоящем томе мы сохранили пародируемый "оригинал", перенеся его, однако, в комментарий.

Чтобы передать богатейший пародийный "фон" сказки Кэрролла, О. А. Седакова, принявшая участие в подготовке настоящего издания, написала "исходные" русские тексты для пародируемых Кэрроллом оригиналов. Задача необычайно трудная, особенно и потому, что нередко, помимо всего прочего, приходилось принимать во внимание уже существующие пародийные русские тексты.

Помимо пародий, перед поэтом-переводчиком "Алисы" встают и другие трудности. В конце книги, посвященной странствиям Алисы по Зазеркалью, есть стихотворная загадка, которую задает Алисе Белая Королева. В ней говорится о таинственной "рыбке", которую почему-то невозможно вынуть изпод крышки блюда, на котором она лежит.

"First, the fish must be caught".

That is easy: a baby, I think, could have caught it.

"Next, the fish must be bought".

That is easy: a penny, I think, would have bought it.

Н. М. Демурова. О переводе сказок Кэрролла

"Now cook me the fish!"
That is easy, and will not take more than a minute.
"Let it lie in a dish!"
That is easy, because it already is in it.

"Bring it here! Let me sup!"
It is easy to set such a dish on the table, -
"Take the dish-cover up!"
Ah, that is so hard that I fear I'm unable!

For it holds it like glue -
Holds the lid to the dish, while it lies in the middle:
Which is easiest to do
U_n-d_i_s_h-c_o_v_e_r the fish, or d_i_s_h_c_o_v_e_r the riddle?

(Разрядка наша. - Н. Д.)

Долгое время комментаторы и толкователи Кэрролла полагали, что это стихотворение - лукавая загадка без ответа, построенная на игре слов, наподобие той, которую задают Алисе "дипломированные" безумцы в главе о Безумном чаепитии.

По этому же пути пошла поначалу и Д. Орловская. Сохранился первый вариант ее перевода этой загадки:

Изловить судака
Очень просто. Любой это может.
Отварить судака
Очень просто. Кухарка поможет.

И в судок положить судака
Очень просто. Чего тут такого?
Положи, посоли да поперчи -
В дело готово.

"Принеси судака!"
Это просто. Под силу и детям.
"Вынь его из судка!"
Ах, боюсь, мне не справиться с этим!

Что же проще - подумай слегка
И реши мне задачу -
Вынимать с_у_д_а_к_а из с_у_д_к_а
Или просто с_у_д_а_ч_и_т_ь?

(Разрядка наша. - Н. Д.)

Стихотворение получилось непонятное и смешное: русские _судак, судок, судачить_ хорошо вторят английским un-dish-cover и dishcover. Д. Орловская весьма точно передает все построение кэрролловской загадки и лукавый каламбурный вопрос. В этом виде мы и предполагали включить это стихотворение в болгарское издание. Однако, когда работа над книгой была практически закончена, мы узнали, что некий Питер Саклинг из Нью-Йорка предложил в 1960 г. отгадку этого стихотворения. По его мнению, таинственная рыбка, лежащая на блюде под крышкой, есть не что иное, как устрица! Трудно сказать, что именно имел в виду Кэрролл, когда писал это стихотворение. Вполне возможно, что, в отличие от загадки про ворона и конторку, он просто утаил ответ на эту загадку от своих читателей. Это было бы вполне в его духе!

Как бы то ни было, но Д. Орловская написала новый вариант для этой стихотворной загадки. На этот раз она ориентировала его на возможность ответа. В этом виде оно и вошло в издание 1967 г. и включено в настоящий том

{См. с. 219.}

Возможно, наибольшую трудность для переводчика представляют нонсенсы Кэрролла. Порой их называют по-русски "бесмыслицами"; впрочем, это вряд ли точно передает специфику жанра.

Связанные со старинной английской традицией, уходящей в глубь фольклорного творчества, нонсенсы воспринимаются англичанами как неотделимая часть национального самосознания, как естественная форма образного мышления. Переводчику здесь приходится иметь дело с трудностями двоякого рода - литературными и, пожалуй, в еще большей степени, психологическими, - ибо он во многом лишен внутреннего ориентира на родноязычные образцы; у него нет подлинной опоры ни в собственной практике, ни в практике своей аудитории.

"They told me you had been to her,
And mentioned me to him:
She gave me a good character,
But said I could not swim.

He sent them word I had not gone
(We know it to be true):
If she should push the matter on,
What would become of you?

I gave her one, they gave him two,
You gave us three or more;
They all returned from him to you,
Though they were mine before.

If I or she should chance to be
Involved in this affair,
He trusts to you to set them free,
Exactly as we were.

My notion was that you had been
(Before she had this fit)
An obstacle that came between
Him, and ourselves, and it.

Don't let him know she liked them best,
For this must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me".

Эти стихи читает в качестве обвинения Белый Кролик в сцене суда (гл. XII "Страны чудес", "Алиса дает показания"). При всей четкости грамматической конструкции, использовании простейших слов и прозрачном построении фразы стихи эти остаются на удивление "темными" по смыслу. Английская лексика, вообще говоря, гораздо нейтральнее по тону, в большей степени лишена эмоциональной окраски по сравнению с русской. Для передачи особого, "аналитического" духа этого стишка переводчику требуется немалое мастерство.

Д. Орловская, как нам кажется, нашла удачное решение, переводы ее в должной мере "безличны" и в то же время точны при общей "абстрактности" смысла. Они лишены каких бы то ни было "дополнительных", привнесенных интонаций. При этом в них словно брезжит какой-то смысл, словно проглядывает какой-то намек, который так и остается намеком, не получая никакого логического или рационального завершения.

Самый известный из всех нонсенов Кэрролла - "Jabberwocky" - вызвал к жизни целую литературу. Не будем повторять сказанного - сошлемся лишь на статью М. В. Панова, посвященную специальному разбору русских переводов этой баллады.

При переводе стихотворных гротесков Кэрролла задача поэта, и без того нелегкая, усугубляется необходимостью принимать во внимание еще один немаловажный фактор, необходимостью прочно увязывать их с последующим прозаическим текстом. Ведь в сказках Кэрролла многие слова, какими бы незначительными они ни казались, служат отправным моментом для последующих эпизодов. Приведу лишь один пример. Д. Орловская остроумно перевела стихотворный нонсенс, который зачитывается Валету в качестве обвинения в знаменитой сцене суда. Перевод предпоследней строфы этого обвинения обусловлен последующим судебным разбирательством:

Она, конечно, горяча,
Не спорь со мной напрасно.
Да, видишь ли, рубить сплеча
Не так уж безопасно.

"Рубить сплеча" появилось в переводе не сразу. Король, перебирая строку за строкой стихотворного текста, доходит, наконец, и до этой строфы. Между ним и Королевой происходит следующий диалог:

"- "_Она, конечно, горяча..." - пробормотал он и взглянул на Королеву.

- Ты разве _горяча_, душечка?

- Ну что ты, я необычайно сдержанна, - ответила Королева и швырнула чернильницу в Крошку Билля. (Бедняга было бросил писать по доске пальцем, обнаружив, что не оставляет на доске никакого следа, однако теперь поспешил начать писать снова, обмакнув палец в чернила, стекавшие у него с лица).

- "_Рубить сплеча..." - прочитал Король и снова взглянул на Королеву.

- Разве ты когда-нибудь рубишь _сплеча_, душечка?

- Никогда, - сказала Королева.

И, отвернувшись, закричала, указывая пальцем на бедного Билля:

- Рубите ему голову! Голову с плеч!

- А-а, понимаю, - произнес Король. - Ты рубишь _с плеч_, а не _сплеча_!

И он с улыбкой огляделся. Все молчали.

- Это каламбур! - закричал сердито Король.

И все засмеялись".

Предпоследняя строфа приняла ее теперешний вид лишь после того, как мы перепробовали несколько вариантов "каламбуров" в последующей прозаической сцене.

О стихах в сказках Кэрролла и принципе их перевода можно было бы написать еще многое. Ограничив себя одним основным планом - планом "транспонирования", "переключения" того, что не поддается прямому переводу, - остановимся лишь еще на одном примере.

Вторую сказку Кэрролла, а тем самым всю дилогию об Алисе, венчает стихотворное заключение, написанное в форме акростиха:

A boat, beneath a sunny sky
Lingering onward dreamily
In an evening of July -

Children three that nestle near.
Eager eye and willing ear,
Pleased a simple tale to hear -

Long has paled that sunny sky:
Echoes fade and memories die:
Autumn frosts have slain July.

Still she haunts me, phantomwise,
Alice moving under skies
Never seen by waking eyes.

Children yet, the tale to hear,

Н. М. Демурова. О переводе сказок Кэрролла

Eager eye and willing ear,
Lovingly shall nestle near.

In a Wonderland they lie,
Dreaming as the days go by,
Dreaming as the summers die:

Ever drifting down the stream -
Lingering in the golden gleam -
Life, what is it but a dream?

В переводе Д. Орловской из первых букв стихотворных строк возникает имя, столь много значившее для Кэрролла. Поставив перед собой нелегкую задачу сохранить форму акростиха, Д. Орловская сознательно пошла на некоторую потерю "информации", вписывая в избранный Кэрроллом метр более, длинные, по сравнению с английскими, русские слова. И все же, несмотря на Это, перевод Д. Орловской удивительно верно передает подлинник. Перечитайте его в конце настоящего издания - и перед вами зазвучит кэрролловский прощальный аккорд.

* * *

"...Начни с начала и продолжай, пока не дойдешь до конца. Как дойдешь, кончай!". Порой нелегко бывает соблюсти этот принцип, так хорошо сформулированный Королем Червей. И потому, что многое еще можно было бы (и следовало бы) сказать, и потому, что конца все не видно... "Алиса" по-русски живет и будет, мы уверены, продолжать свою жизнь, вновь и вновь рождаясь по мере того, как будут развиваться наши представления об английской литературе, о детях, о собственном языке и науке. И потому мы ставим точку здесь, хотя до конца еще далеко.