

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

На правах рукописи

Костионова Марина Васильевна

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Литературная репутация писателя в России: перевод
как отражение и фактор формирования
(русские переводы романа Ч. Диккенса
«Записки Пиквикского клуба»)

Научный руководитель:

д. ф. н. проф. Венедиктова Т. Д.

Москва

2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Проблема динамики литературной репутации писателя в процессе межкультурного трансфера.....	13
1. Проблема литературной репутации в теоретическом освещении	14
2. Литературная репутация зарубежного автора в процессе культурного трансфера: проблема перевода	28
3. Вклад культурологического переводоведения в разработку теоретико-литературной и историко-литературной проблемы литературной репутации в ситуации культурного трансфера	36
4. Культурологическое переводоведение и современная текстология: точки соприкосновения в подходе к сравнительному изучению переводов	52
5. «Случай» Чарльза Диккенса в России: опыт исследования роли перевода в динамике литературной репутации писателя.....	58
Глава 2. Диккенс как модный беллетрист, или «английский Поль де Кок». Переводы рубежа 1830—1840-х гг.....	66
6. Культурный контекст журнальных переводов «Пиквикского клуба» 1838—1840-х гг. Смирдинский толстый журнал и мода на Поль де Кока.	66
7. Стратегия ранних переводов «Записок Пиквикского клуба».....	84
8. Литературная репутация Диккенса, закреплённая ранними переводами	127
Глава 3. Диккенс как литературное событие современности. Перевод «Пиквика», выполненный И. И. Введенским (1849—1850 гг.)	132
9. Культурный контекст перевода «Пиквикского клуба», выполненного И. Введенским. «Журналы с направлением», расцвет натуральной школы и культ Гоголя.....	132
10. Стратегия Введенского при переводе «Записок Пиквикского клуба»	176
11. Литературная репутация Диккенса после выхода переводов И. И. Введенского (1850-е — 1860-е гг.)	234

Глава 4. Сотворение классика. Диккенс в переводах просветительских издательств (1890-е гг.)	246
12. Культурный контекст переводов «Пиквикского клуба» 1890-х гг. Диккенс в программе просветительских издательств.	246
13. Стратегия поздних переводов «Записок Пиквикского клуба»	263
14. Литературная репутация Диккенса после публикации переводов 1890-х гг.	321
Заключение	328
Приложения	337
15. Приложение 1. Диккенс — модный беллетрист: переводы 1838 и 1848 гг.	338
16. Приложение 2. Диккенс — национальный писатель-новатор. Перевод И. И. Введенского (1849—1850 г.).....	384
17. Приложение 3. Диккенс — классик: переводы 1890-х гг.	425
Библиография	502

Введение

Цель данной работы — исследовать процесс формирования литературной репутации иноязычного писателя в принимающей литературной культуре и роль художественного перевода в этом процессе. Перевод при этом рассматривается как механизм конструирования и укрепления/изменения литературной репутации писателя, действующий в совокупности с другими практиками (издательскими, педагогическими, литературно-критическими и т. д.) в подвижном, исторически изменчивом поле принимающей литературы.

Подход к переводу как механизму построения литературной репутации, в свою очередь, рождает вопросы о конкретных способах реализации этого механизма — переводческих стратегиях, под которыми мы понимаем закономерности, наблюдаемые в решениях, осознанно или (чаще) бессознательно принимаемых переводчиком — и о том, как стратегии связаны с репутацией переводимого автора и с социокультурным контекстом ее формирования. Как именно та или иная литературная репутация писателя отражается в стратегии его перевода(ов)? Каковы отношения между культурным статусом текста (который формируется, как и литературная репутация автора, посредством авторитетных высказываний и помещения текста в определенный статусный контекст: публикация в престижной или, напротив, «бульварной» книжной серии, попадание в учебники и т. д.) и тем, как обходятся с этим текстом переводчики, чему уделяют, а чему не уделяют внимание, что сглаживают, а что акцентируют? Как меняются переводческие стратегии с перестройкой литературного поля и сменой литературной репутации автора? С другой стороны — как сам перевод участвует в этом процессе выстраивания литературной репутации, какие переводческие решения работают на ее смену или закрепление?

Для ответа на эти вопросы, затрагивающие как поле теоретико-литературных исследований, так и пространство теории перевода, необходимо сближение двух названных дисциплин. С одной стороны, задача требует применения методов и концепций социологии литературы, поскольку нам необходимо реконструировать литературную репутацию переводимого автора и состояние поля принимающей литературы (иерархий, ценностей, отношений в нем) в разные исторические периоды. С другой стороны —

необходим анализ перевода как социокультурно-обусловленной деятельности, включенной в пространство принимающей литературы и играющей ключевую роль в выстраивании образа зарубежного писателя.

На отечественном (русскоязычном) материале существует очень мало исследований художественного перевода как литературной практики, полноценно участвующей в национальном литературном процессе и формировании образа автора. Между тем отечественная переводческая традиция богата и разнообразна и имеет давнюю историю, тесно связанную не только с национальным литературным процессом в его эстетическом аспекте, но и с процессами общественными, политическими и идеологическими. Переводная литература на русском языке предоставляет богатейший материал для изучения роли перевода в конструировании образов иностранных авторов и переводческих стратегий как механизмов такого конструирования. Сопоставляя различные переводы тех или иных текстов с учетом исторических контекстов их создания, выявляя свойственные этим переводам стратегии и исследуя читательские отклики, мы можем получить ценное представление о том, как перевод участвовал в формировании литературной репутации различных зарубежных писателей в России. Одним из наиболее «выигрышных» для подобного исследования авторов является Чарльз Диккенс, поскольку он имеет ключевое значение для русской литературной культуры¹, вошел в читательский багаж подавляющего большинства ее носителей, оказал творческое влияние на целый ряд русских писателей и многократно переводился на русский язык. Почти все его произведения имеют несколько вариантов перевода, создававшихся в разные эпохи в разных культурных ситуациях. Наиболее богатую историю русских переводов имеет роман Диккенса «Записки Пиквикского клуба» — его переводы выходили на протяжении всего XIX века и первой половины XX, то есть с момента первого знакомства русского читателя с Диккенсом и до признания его классиком мировой литературы. Только за период с 1838 по 1898 г. создано 7 известных нам переводов «Пиквика». Переводили роман (а также пытались редактировать старые переводы) и в XX веке, однако эти новейшие переводы и редакции достаточно подробно исследовались и обсуждались, чего

¹ Под литературной культурой мы вслед за Б. Дубиним, С. Николаевым, Л. Сазоновой и др. понимаем всю совокупность проявлений литературности, в том числе представления самих участников литературной деятельности о литературе и ее социальных и культурных контекстах, литературных конвенциях и ролях (таких как система жанров, стилей, понятие классики и т. д.), а также такие явления и процессы, как изменения писательского типа, статуса литературного текста, отношений «писатель-читатель» и т. д.

нельзя сказать о переводах XIX века, большая часть из которых незаслуженно выпала из поля зрения ученых.

В рамках данной работы мы ограничимся переводами XIX века — ведь именно на протяжении этого столетия отношение к Диккенсу в России менялось наиболее активно; на этот период приходится как первое знакомство русского читателя с Диккенсом, так и признание его в России в качестве классика мировой литературы.

Таким образом, **цель** данной работы — исследовать процесс формирования литературной репутации иноязычного писателя в принимающей литературной культуре и роль художественного перевода в этом процессе на материале русских переводов романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба», выполненных в XIX веке. Для того чтобы достичь поставленной цели, необходимо выполнить следующие **задачи**:

- провести сравнительный анализ русских переводов романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба», выполненных в разные периоды XIX века; выявить примененные в них переводческие стратегии; сформулировать основные принципы (закономерности, переводческие задачи), лежащие в основе каждой стратегии;
- по имеющимся данным (критическим статьям, воспоминаниям читателей, справочникам, учебным пособиям) реконструировать культурный статус и литературную репутацию Ч. Диккенса в периоды, хронологически соответствующие каждому переводу;
- выявить взаимосвязь между литературной репутацией Диккенса и другими факторами принимающей литературной культуры, предшествующими созданию того или иного перевода «Пиквика» (например, сменой литературных направлений или условиями профессионального труда переводчиков), и переводческой стратегией, реализованной в данном переводе;
- с другой стороны, проследить взаимосвязь между стратегией публикуемых в разное время переводов «Пиквикского клуба» и укреплением/сменой литературной репутации Диккенса (показать, в чем та или иная стратегия полемична по отношению к предшествующей или, наоборот, наследует ей, и как публикация каждого нового перевода отражается на динамике литературной репутации писателя).

Актуальность работы обусловлена:

— необходимостью разработки проблем, связанных с социальной функциональностью литературы, ее устройством как культурного института, в том числе в сравнительном ключе;

— необходимостью разработки проблем культурного трансфера (переноса) художественных произведений и представлений о зарубежных авторах;

— потребностью в развитии литературоведческой и культурологической теории перевода в России как области контактов между наукой о переводе как таковой и теорией, историей и социологией литературы.

Научная новизна данной работы состоит в том, что проблема художественного перевода рассматривается здесь как проблема теоретико-литературная и историко-литературная — то есть проблема роли перевода в принимающем литературном процессе, в выстраивании новой идентичности автора при переносе его в иную культуру. Соответственно, новым является применение к изучению художественного перевода в России методов *социологии литературы* — дисциплины, которая исследует литературную репутацию как динамически меняющийся продукт отношений в литературном поле, — и *культурологического переводоведения*, которое рассматривает перевод как результат интерпретационного «преломления» текста в системе ценностей и отношений принимающей культуры и в то же время как средство формирования этой культуры (то есть бытующих в ней представлений о зарубежных авторах, эстетических и других ценностей, норм допустимого в переводе и в литературе вообще и т. д.). Такой междисциплинарный подход позволяет выявить связь между литературной репутацией писателя и художественным переводом как средством ее конструирования и реконструирования. Теоретический инструментарий переводоведов оказывается применимым для решения историко- и теоретико-литературной проблемы (проблемы конструирования литературной репутации автора в процессе культурного трансфера). При этом методика исследования предусматривает сопоставительный анализ разных переводов как вариантов одного и того же текста (т. е. историю изменений и ре-интерпретаций зарубежного текста в его «путешествии» сквозь принимающую культуру) и реконструкцию, также по текстовым свидетельствам, соответствующего культурного фона; отсюда необходимость привлечения к исследованию перевода такой дисциплины,

как *текстология* — история и критика текста, направленная на изучение его изменений, определение их природы и анализ причин.

Практическая применимость работы заключается в возможности использования результатов данной работы в преподавании историко- и теоретико-литературных дисциплин, а также истории и теории художественного перевода.

Теоретической базой данного исследования являются:

- работы по теории литературы, в частности — работы по социологии литературы, изучающие ее как систему отношений, иерархий и ценностей (литературная культура, литературный быт, поле литературы), а также работы, посвященные литературной репутации писателя и ее конструированию: сюда входят исследования Ю. Лотмана, Ю. Тынянова, М. Эйхенбаума, П. Бурдые, И. Розанова, Н. Богомолова, Б. Дубина, А. Рейтבלата, Н. Акимовой, М. Селезнева, Х. Беккера, Дж. Роддена и др.

- работы о переводе, рассматривающие его как социокультурно-обусловленную эстетическую деятельность, которая активно участвует в формировании образа автора при переносе его в иную культуру (наряду с другими литературными практиками — издательскими, литературно-критическими и др.). К ним относятся работы И. Эвен-Зоухара, Г. Тури, Л. Венути, А. Лефевра, С. Басснетт, Ю. Левина и др.

- работы по текстологии как изучению истории текстов в связи с историческим контекстом их создания, бытования и восприятия читателями. К ним относятся работы Б. Томашевского, Д. Лихачева, А. Гришунина и др.

Подробнее теоретические концепции, на которые мы опираемся в данной работе, будут описаны в главе 1.

Методология исследования предполагает сравнительный текстологический анализ русских переводов романа Диккенса «Записки Пиквикского клуба», реконструкцию литературной репутации Диккенса в разные хронологические периоды по сохранившимся текстовым свидетельствам, а также выявление связей между переводческими стратегиями и динамикой литературной репутации Диккенса. Здесь мы опираемся на методы, выработанные современной текстологией, которая позиционирует себя как история и критика текста в его историческом становлении, и на методы западного культурологического переводоведения, которое видит своей целью сравнительный

исторический анализ переводов в их литературном и внелитературном контексте и рассматривает перевод как важный фактор конструирования образа автора.

Предметом исследования являются переводческие стратегии как фактор отражения и формирования литературной репутации Диккенса в XIX веке.

Материал исследования — русские переводы романа Ч. Диккенса *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* («Посмертные записки Пиквикского клуба»), выполненные на протяжении XIX века. В их число входят: анонимный перевод, вышедший в 1838 г. в журнале «Сын Отечества» под заголовком «Похождения Пиквика и друзей его»; перевод Вл. И. Солоницына, вышедший в 1840 г. в «Библиотеке для чтения» под названием «Записки бывшего Пиквикского клуба»; перевод И. И. Введенского под заглавием «Замогильные записки Пиквикского клуба», который публиковался выпусками в 1849—1850 гг. в журнале «Отечественные записки» и после вышел отдельной книгой; анонимный перевод, вышедший в 1894 г. в серии «Дешевая библиотека» издательства А. С. Суворина под тем же заглавием, что и перевод Введенского; перевод В. Л. Ранцова, вышедший в типографии бр. Пантелеевых в 1896—1899 г. под заглавием «Посмертные записки Пиквикского клуба»; и наконец, перевод М. А. Шишмаревой, вышедший в 1892—1897 гг. в типографии Ф. Павленкова под заглавием «Записки упраздненного Пиквикского клуба».

На защиту выносятся следующие положения:

— Художественный перевод — это и отражение, и активное средство формирования представлений об авторе в принимающей культуре, а значит — средство изменения самой этой культуры; перевод и пере-перевод представляют собой процесс с обратной связью, постоянный живой процесс внутренней работы культуры.

— Русские переводы романов Ч. Диккенса, в частности, первого и одного из самых популярных романов — «Записки Пиквикского клуба» — сыграли важнейшую роль в процессе формирования и изменения литературной репутации Диккенса на протяжении XIX века.

— Первые русские переводы «Пиквика» (1838—1840 гг.), стратегия которых была ориентирована на авантюрный сюжет, фарсовый комизм и простой нейтральный стиль, создали Диккенсу репутацию модного развлекательного беллетриста, подобного популярному тогда Поль де Коку, — репутацию, бытовавшую до середины 1840-х гг.

— Перевод «Пиквика», выполненный И. И. Введенским (1849—1850 гг.), в основе стратегии которого лежали эстетические и этические ценности русской натуральной школы, кардинально изменил литературную репутацию Диккенса, сформировав представление о нем как о глубоко-национальном писателе-новаторе, гении современности, близком по духу передовым исканиям русской литературы — своего рода британском Гоголе.

— Переводы «Пиквика», выполненные в 1894—1899 гг. (в период спада непосредственной актуальности Диккенса для русской литературы) В. Л. Ранцовым, М. А. Шишмаревой и анонимным переводчиком издательства А. С. Суворина, были ориентированны на повышение формальной точности и баланс между авторской индивидуальностью и нормами литературного письма; они отразили и закрепили за Диккенсом репутацию классика — эстетического и нравственного образца, принадлежащего, однако, литературному прошлому.

Работа апробирована на научно-практических конференциях МГУ «Ломоносов — 2011» и «Ломоносов—2014», а также на конференции Translation in Russian Contexts (Швеция, Уппсала, июнь 2014 г.); по теме работы опубликованы статьи «Перевод как фактор формирования литературной репутации писателя (на материале ранних русских переводов романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба»)»², «И.И. Введенский и Н.В. Гоголь: о переводе романа Теккерея «Базар житейской суеты»»³, а также рецензии на монографии, посвященные межкультурному трансферу произведений и жанров («True Songs of Freedom», «The Red Pinkerton») и истории отечественного перевода («Поверженные буквалисты» А. Азова).

Работа состоит из введения, четырех глав и заключения. Во введении формулируются цели и задачи данной работы, очерчивается предмет исследования, обосновывается его актуальность и научная новизна.

В первой главе формулируется теоретическая проблематика конструирования литературной репутации зарубежного писателя в процессе культурного трансфера, излагаются основные теоретические и методологические подходы к данной проблеме.

² Вестник МГУ, серия 22 (Теория перевода). М.: 2014 г. № 1. С. 127—143

³ Костионова М.В. И.И. Введенский и Н.В. Гоголь: О переводе романа У.М. Теккерея «Базар житейской суеты»

Во второй главе исследуются стратегии ранних сокращенных переводов «Записок Пиквикского клуба», вышедших в свет в 1838 и 1840 гг., в их связи с издательской политикой коммерческих развлекательно-просветительских «энциклопедических» журналов «Сын Отечества» и «Библиотека для чтения». Выявляется действие механизмов литературной моды как в политике издателей по отношению к этим переводам, так и в стратегиях переводчиков/редакторов при работе над переводимым текстом. Прослеживается процесс формирования в 1830-х — начале 1840-х гг. литературной репутации Диккенса как модного иностранного беллетриста (по модели другого модного французского беллетриста Поль де Кока), закрепление этой репутации в ранних переводах при помощи особых переводческих стратегий и ее отражение в журнальной критике начала 1840-х гг.

В третьей главе прослеживаются предпосылки к изменению литературной репутации Диккенса в конце 1840-х гг. на фоне выдвижения в центр литературного поля двух явлений: русской натуральной школы, или «гоголевского направления», представляющего собой первый этап развития русской реалистической прозы, — и «журнала с направлением», то есть издания с целостной общественно-политической, философской и эстетической позицией. Исследуются стратегии перевода «Пиквикского клуба», выполненного И. И. Введенским (1849—1850 гг.), в их связи с издательской политикой журнала «Отечественные записки» как журнала с направлением и центрального печатного органа натуральной школы, а также с ценностной позицией Введенского как филолога, критика и переводчика. Выявляется роль перевода Введенского (наряду с другими выполненными им переводами романов Диккенса) в кардинальной смене литературной репутации Диккенса, а именно, в формировании представлений о нем, как о крупнейшем литературном событии современности, английском национальном писателе-новаторе, близком по своим ценностным установкам русской натуральной школе и ее центральной фигуре — Гоголю. Прослеживается процесс отражения и закрепления в критике и мемуаристике 1850-х гг. новой литературной репутации Диккенса как гениального романиста современности, близкого по духу новаторским стилевым и тематическим поискам русской литературы, учителя (по выражению И. А. Гончарова) всех русских романистов.

В четвертой главе прослеживается процесс постепенного спада непосредственной актуальности Диккенса в России и перехода его в область образцового литературного прошлого — процесс классикализации и канонизации английского романиста. Выявляется роль переводов «Пиквикского клуба», сделанных в 1890-х гг. В. Л. Ранцовым, М. А. Шишмаревой и анонимным переводчиком издательства А. С. Суворина, а также роль политики просветительских издательств Павленкова, Суворина и Пантелеева и форм публикации этих переводов (дешевые книжные серии мировой классики, собрания сочинений) в отражении и закреплении культурного статуса Диккенса как классического автора. Прослеживается процесс изменения характера печатных высказываний о Диккенсе (отсутствие непосредственных критических откликов в текущей периодике и увеличение числа биографических, учебных, педагогических и историко-литературных работ о нем), отражающий и закрепляющий новый тип литературной репутации Диккенса.

В заключении подводятся итоги проведенной работы, формулируются выводы.

Глава 1. Проблема динамики литературной репутации писателя в процессе межкультурного трансфера

Одна из ключевых примет современного мира — активизация межкультурных контактов и межкультурной коммуникации во всех областях человеческой жизни. Интенсивный культурный обмен открывает новые возможности, в то же время культурные различия порождают новые проблемы и конфликты. Сегодня процессы взаимодействия и взаимовлияния культур, как никогда ранее, нуждаются в пристальном изучении.

Проблематика культурного обмена требует новых подходов, которые могут родиться прежде всего в результате объединения усилий, точек зрения и методологий различных дисциплин. В частности, сегодня очевидна необходимость усиления контактов между двумя областями гуманитарного знания: теории и истории литературы, с одной стороны, и теории перевода, с другой. Наука, изучающая закономерности литературного процесса, не может оставить без внимания сферу межнациональных литературных контактов, движущей силой которой является перевод. В то же время и теория перевода уже не может ограничиться изучением чисто языковых процессов и рассматривать художественный перевод — творческую, эстетически значимую деятельность, — в отрыве от принимающей литературной культуры и литературного процесса. Многие проблемы, стоящие перед современным литературоведением, невозможно в полной мере осмыслить без изучения перевода как неотъемлемой части литературного процесса и литературной культуры.

Так, одна из ключевых проблем современной теории литературы — это проблема автора, его идентичности и способов формирования этой идентичности в культуре. В последние десятилетия в фокус внимания теоретиков и историков литературы попали не только те участники литературного процесса, которые порождают художественные тексты, но и те, кто так или иначе воспринимает эти тексты, участвует в творческом, активном процессе их интерпретации. Это прежде всего — читатели, и в первую очередь, «профессиональные» читатели и интерпретаторы, активно вовлеченные в литературный процесс: критики, редакторы, издатели, ученые и т. д. Понятие «автор» рассматривается в современной науке как *образ*, так или иначе *конструируемый* в разных литературных

культурах, образ, который читатели, издатели и критики наделяют той или иной ценностью, чертами, коннотациями. Автор, с которым мы, читатели, имеем дело — это не реальный пишущий субъект, но его образ, и составляет этот образ не только исторически неизменная совокупность текстов и языковых или стиливых приемов писателя (хотя и эта неизменность под вопросом, ведь часты случаи редакторского вмешательства, правки, цензурных корректировок), но и совокупность высказываний об этих текстах, их оценок и толкований. Современная наука стремится вскрыть механизмы формирования образов Автора, Писателя, которые в нашем все еще литературоцентричном обществе играют исключительно важную культурную роль. Именно поэтому так актуальна сегодня проблематика *литературной репутации писателя*.

1. Проблема литературной репутации в теоретическом освещении

Проблема репутаций в литературе и вообще в искусстве активно исследуется современными учеными, прежде всего социологами искусства. Так, **Г. Беккер** в своей работе **Art Worlds**⁴ (1982) посвящает отдельную главу проблеме репутации, которую определяет как консенсус, единое мнение, устанавливающееся в мире искусства и меняющееся с течением времени. Автор подчеркивает, во-первых, что репутация в искусстве есть не устоявшийся факт, но процесс, явление, развивающееся во времени, а во-вторых — что явление это социальное. Репутацию произведения искусства и/или художника, его создавшего, определяют не только свойства самого произведения, но и коллективные действия представителей мира искусства, в основе которых лежат разделяемые социальной группой эстетические ценности. Все участники сообществ, связанных с искусством, формируют среду, в которой что-то считается ценным и талантливым, а что-то безобразным, — и таким образом, создают основу для складывания определенных репутаций. Беккер также указывает на роль ограничений системы распространения произведений искусства — она тоже позволяет одним работам пройти сквозь своеобразное «сито» к славе и успеху, а другие (например, произведения на малораспространенных языках) отсеивает на начальном этапе.

⁴ Becker, H. *Art Worlds*. — University of California Press, 1984.

Г. и К. Лэнг в работе **Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation**⁵ (1988) обращаются к проблеме репутации в живописи. Они также подчеркивают социальную природу репутации: «Репутация с социологической точки зрения — объективный социальный факт, преобладающее коллективное представление, основанное на том, что люди знают о художнике». Репутация зависит от многих факторов, которые выходят за пределы того, как отдельный индивидуум судит о той или иной работе: «Признавать хорошую репутацию за художником, который тебе не нравится — распространенное явление».

Авторы предлагают классификацию репутаций в искусстве, деля их на «признание» — то есть высокую оценку художника собратьями по мастерству, которая измеряется премиями, количеством выставок и приглашений в союзы художников, — и «славу», то есть известность и высокую оценку за пределами собственно творческих кругов (упоминания в прессе, продажи, приобретения работ в коллекции музеев). Они также выделяют ряд факторов, от которых зависит долговечность посмертной памяти о художнике (прижизненные усилия художника, направленные на создание и поддержание своей репутации, наличие лиц, которые после смерти художника заинтересованы в поддержании его репутации, принадлежность к художественным, литературным или политическим кругам, которые упрощают вхождение в культурный канон, и интерес к прошлому и искусству прошлого со стороны авторитетных политических и культурных групп).

Р. Познер в работе **Cardozo: A Study in Reputation**⁶ (1990) также подчеркивает отсутствие в науке стройной теории репутаций; сам он употребляет это понятие в общепринятом смысле — как синоним славы и доброго имени. Он ставит ряд вопросов, связанных с анализом репутаций: как измерить репутацию? как сравнивать репутации? каковы их источники и природа? Сам занимаясь вопросами репутации юриста Бенджамина Кардосо, он прибегает к аналогиям из мира искусства и опирается на законы функционирования репутации в этой сфере.

Познер разделяет постулат о том, что репутация — не нечто принадлежащее/свойственное автору или создаваемое им, а продукт деятельности

⁵ Lang, K. Lang G. Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation // American Journal of Sociology, 1988, vol. 98, issue 1. P. 79-109

⁶ Posner, R. Cardozo: A Study in Reputation. — University of Chicago Press, 1990

многочисленных людей, создающих мнение об авторе, и подчинена она целям этих людей, а не самого автора. Он разделяет и тезис о том, что репутация не тождественна качеству творения, хотя и связана с ним. Познер выдвигает свои гипотезы относительно того, что способствует созданию благоприятной посмертной репутации писателя: это двусмысленность, неясность, символичность его работ, игра удачи, политические и рыночные условия.

Если Познер подчеркивает активную роль социума в формировании репутаций и сравнительно пассивную роль ее носителя, то **С. Янссен** в статье **Literary Reputation and Author's Intervention in Critical Reception**⁷ (1997), напротив, рассматривает автора не как пассивное лицо, репутацию которого формируют внешние «институциональные читатели», а как активного участника этого процесса. Она ставит себе задачу выяснить, как и в какой степени автор может повлиять на то, как литературная критика выстраивает его образ. Гипотеза Янссен заключается в том, что, дабы привлечь к себе внимание, автор должен принимать участие помимо сугубо литературной деятельности в различных побочных занятиях (лекции, интервью, литературная полемика).

Глубокий и подробный анализ проблемы литературной репутации дает **Дж. Родден** в книге **George Orwell: The Politics of Literary Reputation**⁸ (1989). Он, как и многие, указывает на слабую теоретическую разработанность вопроса литературной репутации. Академические круги, говорит он, слишком увлечены интерпретацией литературных произведений и не готовы обратить внимание на вопросы создания и разрушения репутаций, а с ними — на свою собственную роль в формировании литературного канона.

Родден, что ожидаемо, подчеркивает, что репутация, как общая оценка лица или предмета, принадлежит межсубъектному, публичному пространству. Репутация — это образ, имидж, но не изолированный, а образ в глазах Другого; репутацию и образ связывает акт говорения, распространения мнений и суждений, т. е. дискурс как социальный акт.

Стремясь прояснить границы понятия, Родден проводит границы между репутацией и оценкой. Оценка по неким явным или скрытым критериям служит базисом для

⁷ Janssen, S. *Literary Reputation and Author's Intervention in Critical Reception* // *The systemic and empirical approach to literature and culture as theory and application*. — Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, University of Alberta, 1997. P. 278—297.

⁸ Rodden, J. *George Orwell: The Politics of Literary Reputation*. — Transaction Publishers, 2001

формирования репутации писателя (например, его канонизации). Однако оценка — непосредственный личный акт, а в основе репутации лежит не только воспринятая ценность, но и многочисленные социокультурные факторы, обуславливающие восприятие «оценщика», например, господствующие в его среде эстетические направления. Репутация — это состояние культуры, в которое вовлечены все носители этой культуры, даже если они сами не знакомы с автором или книгой. Также Роден уточняет связь репутации с эстетическими категориями ценности и вкуса. Они тесно связаны, однако ценность — это ответ на вопрос «что хорошо и почему», а репутация — «что, *по мнению людей*, хорошо и почему». Таким образом, автор снова подводит нас к социальной природе репутации.

Современные ученые, говорит автор, нередко смешивают репутацию и ценность, игнорируя различие между социальным/историческим и индивидуальным/вневременным; а поскольку репутации сами по себе формируются и поддерживаются академическими кругами и другими авторитетными институтами, это приводит к жесткому делению писателей на великих и второстепенных, к изгнанию второстепенных авторов из учебных программ, к подмене анализа произведений культом авторов. Сама проблема формирования литературного канона, столь актуальная в последнее время, рассматривается с точки зрения ценностей и вкуса, тогда как это во многом проблема репутаций. Репутации есть не только у писателей, но и у жанров, эпох, литературных направлений. Эти репутации создаются и увядают, расцветают и гибнут, сменяют одна другую. Невнимание к проблеме репутации, говорит автор, приводит к навязыванию обществу единого культурного канона.

Споря с этой негласно установившейся точкой зрения, Родден подчеркивает историческую природу литературных репутаций: «Писатели и книги зарабатывают и теряют репутации во многом в зависимости от того, как структурируется литературный дискурс — а это само по себе часть истории литературы.»⁹ Репутация может сложиться по самым необычным причинам: например, произведение может попасть в антологию или учебники, потому что оно типично для своей эпохи и является удачным учебным примером, а может — потому, что оно нетипично и надо добавить разнообразия, или просто потому, что оно невелико и подходит по объему.

⁹ Там же, с. 65

Родден, как и Беккер, понимает репутацию как *процесс*. Репутации, говорит автор, напоминают звезды: одни крупнее и ярче других, одни покидают небосклон, другие восходят. Репутации распространяются во времени и в обществе, и, распространяясь, неизбежно меняются. Социолога литературы, говорит Родден, должен интересовать «культурный аппарат» распространения репутаций. Литературные репутации, как правило, распространяются от узких кругов к широкой публике: критики или ученые формируют образ писателя, а широкие читательские круги распространяют версию этого образа.

Исследуя литературную репутацию, автор подчеркивает, что репутация — это одна из форм рецепции, но не любая, а структурированная и иерархизированная; некоторые этапы рецепции, аудитории, моменты и т. д. оказывают большее влияние на культуру, чем другие — они-то и составляют репутацию. Поэтому, продолжает Родден, его интересует не идеальный читатель, как, например, рецептивных эстетиков, а читатель реальный, подверженный влиянию социальных и исторических условий. Это так называемый *институциональный читатель*, который существует внутри социальных институтов, от семьи до университета. Особого внимания заслуживают *авторитетные читатели* — люди, чье положение в системе институтов позволяет им распространять репутацию, которая с высокой вероятностью будет широко принята другими.

Поднимая вопрос литературной репутации вообще и динамики репутации Дж. Оруэлла в частности, автор ставит ряд частных вопросов, позволяющих выяснить, как же выстраивается литературная репутация, выявить «условия формирования репутации» (*terms of repute*). Он считает, что такой подход удачнее некоего единого, обобщенного концепта, поскольку последний был бы слишком неповоротливым, чтобы описать все грани и факторы формирования даже одной-единственной литературной репутации.

Автор выделяет три типа репутаций: академическую («классик, пригодный к преподаванию»), интеллектуальную, или авангардную — признание писателя другими писателями и интеллектуалами, — и популярную, то есть успешные продажи и признание широкой публикой. Таким образом, в его терминологии репутация — это синоним славы, высокой оценки, разделяемой обществом (как мы увидим позже, существуют и иные трактовки этого понятия).

Помимо традиционных подходов к реконструкции литературных репутаций (таких, как, например, в книге **Л. Шварца** **Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism**¹⁰) возникают и инновационные — например, **М. Табоада**, **М. Э. Гильес** и **П. Макфетридж** в статье **Sentiment Classification Techniques for Tracking Literary Reputation**¹¹ предлагают количественный метод для реконструкции литературной репутации писателей, основанный на анализе семантики прилагательных и их положения в тексте. Проект этих ученых направлен на то, чтобы сделать возможным автоматический анализ репутации по критическим текстам.

В России проблема литературной репутации привлекла внимание литературоведов в начале XX века, когда в отечественной науке стали появляться первые изыскания по социологии литературного творчества, а такие исследователи, как Тынянов, Эйхенбаум и Томашевский, позднее — Лотман, подняли вопросы литературной биографии и литературного быта¹², т. е. культурного и бытового контекста художественного творчества. В 1928 г. **И. Н. Розановым** была написана работа «**Литературные репутации**»¹³, в которой он заявил необходимость нового направления в плеяде историко- и теоретико-литературных дисциплин — истории и теории литературных репутаций. «Относительность эстетических оценок, непрочность всякого догматизма в этом отношении все более и более проникают во всеобщее сознание. Вместе с тем в настоящий момент особенное внимание привлекает вопрос о взаимоотношениях писателей и читателей, проблема критики, как посредницы между ними. И вот, рядом с историей и теорией художественной литературы, рядом с историей и теорией критики, намечаются новые области для изучения: теория и история литературных репутаций. Первая займется исследованием факторов литературного успеха, вторая — изучением фактов в исторической последовательности, выяснением их социологических причин. Возведение

¹⁰ Schwartz, L. *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*. — Univ. of Tennessee Press, 1990

¹¹ Taboada, M. Gillies, M. McFetridge, P. *Sentiment Classification Techniques for Tracking Literary Reputation // LREC Workshop: Towards Computational Models of Literary Analysis*, 2006. P. 36—43.

¹² См.: например, Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. *Избранные статьи: В 3 т. Т. 1.* Таллинн, 1992. С. 365—376; Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю.М. *Избранные статьи: В 3 т. Т.1.* Таллинн, 1992. С. 248—268; Томашевский, Б.В. *Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4(28).* С. 6—9. Эйхенбаум, Б.М. *Литературный быт/Эйхенбаум Б.М. О литературе.* М.: Советский писатель, 1987. С. 428—436.; Тынянов Ю.Н. *О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино.* М.: Наука, 1977. С. 270—281.

¹³ Розанов И.Н. *Литературные репутации.* М.: 1990.

этих новых зданий стоит на очереди, а пока мы находимся в периоде накопления и описания материала», — пишет И. Розанов¹⁴. В качестве «теста» новой проблематики, терминологии и методологии Розанов исследует ряд типичных или, напротив, необычных литературных репутаций XIX века: славу Пушкина с малоизвестным широкой публике полувековым периодом охлаждения к нему, мимолетнюю славу поэта Бенедиктова. Рассматривает он и пути канонизации классиков и, напротив, низвержения некогда канонизированных фигур (таких как Херасков) через посредство системы образования и через критику (Белинский как канонизатор Гоголя, Лермонтова, Кольцова). Он даже предлагает гипотезу динамики литературных репутаций, которая строится на «отталкивании» поколения литературных новаторов от заслуживших признание предшественников: «Нормально каждый крупный писатель-новатор или целое поколение, идущее под флагом новаторства, в течение своей литературной деятельности дважды подвергаются усиленным нападкам: вначале со стороны литературных староверов и позднее от тех литературных младенцев, которые, по выражению Пушкина, начинают кусать грудь кормилицы, потому что зубки подросли»¹⁵. Гипотеза эта очень груба и приближительна, что признает и сам автор, однако она показывает готовность новой отрасли литературоведения к широким обобщениям.

В середине-конце XX века в изучении литературных репутаций наступает перерыв, и лишь в последнее время эта область снова привлекает внимание ученых. Специалист по социологии литературы и истории чтения **А.И. Рейтблат** по-прежнему констатирует ее слабую разработанность в отечественной науке, что ощущается уже в отсутствии четких формулировок самого понятия литературной репутации. Сам он дает литературной репутации следующее определение: это «те представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части ее участников (критики, литераторы, издатели, книготорговцы, педагоги, читатели)»¹⁶. Согласно Рейтблату, «источниками литературной репутации являются: печатные, письменные и устные тексты автора (как художественные, так и нехудожественные, особенно автокомментарии к собственному творчеству); печатные, письменные и устные

¹⁴ Там же, стр. 16

¹⁵ Там же, стр. 17

¹⁶ Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. — М.: Новое литературное обозрение, 2001

высказывания других лиц об авторе»¹⁷. Это «общее представление» об авторе отражается в определенном поведении участников литературной жизни по отношению к нему и его творчеству: выдвижение автора на книжную премию, включение его в образовательную программу, издание в рамках развлекательной книжной серии в мягких обложках или в серии памятников литературы, и т. п.¹⁸.

В последние годы появился целый ряд диссертационных работ по проблеме литературных репутаций¹⁹. Авторы этих работ опираются на отечественную традицию изучения литературной репутации, сформированную В. Розановым, Н. Богомоловым, Н. Акимовой и А. Рейтблатом, уточняя, углубляя и разрабатывая понятие литературной репутации, отграничивая его от других сходных понятий.

Так, подробную теоретическую разработку понятия «литературная репутация» дает **М. Селезнев** в диссертации «**Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820-1840-х годов**»²⁰. Он проводит работу, схожую с работой Роддена: систематизирует представления отечественной науки о литературной репутации и ставит себе задачу сформулировать продуктивное определение этого понятия, выявить присущие ему свойства — этапы бытования, составляющие элементы — и отграничить репутацию от близких ей понятий.

Селезнев подчеркивает необходимость выделения литературной репутации в самостоятельное понятие, поскольку схожие термины — литературная биография, культурный миф — не позволяют подойти к проблеме. Писательская биография (созданный самим писателем образ себя как литератора) не охватывает восприятие личности и творчества писателя участниками литературного процесса и членами

¹⁷ Там же, стр. 51

¹⁸ Н. Богомолов (Литературная репутация и эпоха // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. — М.: НЛО, 1995. — С. 57—66) также включает сюда собственное поведение писателя, его усилия по выстраиванию творческой биографии и имиджа, но для переводного автора, который не находится в непосредственном контакте с принимающей литературной средой или исторически удален от нее, это актуально в меньшей степени.

¹⁹ Например: Маргулис Т. Литературная репутация Н.А. Полевого. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997; Львова И. Литературная репутация Ф.М. Достоевского в США (1940—1960-е годы). — Петрозаводск: Карельский гос. педагог, ун-т, 2000; Селезнев М. Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820—1840-х годов. — Челябинск, 2008; Краюшкина Н. Литературная репутация А.С. Пушкина в 1830-е годы. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009; Трунин М. Литературная репутация М.Н. Лонгинова: 1850-е — 1870-е годы. — М.: МГУ, 2010; Машковцева Л. Иосиф Бродский: формирование литературной репутации. — М.: 2012; и др.

²⁰ Селезнев М.Б. Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820—1840-х годов. — Челябинск, 2008

литературной системы. С другой стороны, литературная репутация не всегда является и мифом; лишь при особых условиях она может перерасти в культурный миф, перейти в новое качество.

Ссылаясь на работу Ю. Лотмана «Литературная биография в историко-культурном контексте»²¹, Селезнев подчеркивает, что биография становится результатом запроса публики и усилий автора, а то и его экспериментов; репутация же — это результирующая самых разных сил и факторов, случайных и закономерных. Селезнев подчеркивает текучесть понятия литературной репутации, которая «в каждый конкретный момент времени, в каждом социальном слое, в каждой точке культурного пространства оказывается не равна себе в другом заданном моменте»²². Литературная биография — своего рода текст, ее можно сотворить, репутация же в полной мере сотворена быть не может, это сумма слишком многих факторов, мнений, оценок, противоречивых влияний, которые никто, даже сам писатель, не может полностью взять под контроль. При этом литературная биография, наряду с содержанием текстов автора, становится одним из источников репутации.

При определенных условиях, по мнению автора, репутация может перерасти в литераторский миф, под которым Селезнев понимает «миф, принадлежащий литератору, имеющий своим содержанием все, до него относящееся»: особое восприятие текстов и биографии писателя, некие жесты, которые принято делать по отношению к этому писателю в данной культурной среде и ситуации, мнения и оценки, транслируемые помимо сознательного осмысления. Селезнев спорит с Н. Н. Акимовой («Ф.В. Булгарин: литературная репутация и культурный миф»²³), которая видит у литературной репутации те же законы функционирования, что и у современного мифа. Селезнев разводит эти понятия: если репутация — это нечто незавершенное, текучее («процесс», по выражению западных исследователей), то миф — понятие устойчивое, поскольку опирается на внелогические культурные архетипы.

²¹ Лотман, Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 тт. Таллинн, 1992. — Т. 1

²² Селезнев М.Б. Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820—1840-х годов. — Челябинск, 2008. С. 17.

²³ Акимова Н.Н. Ф. В. Булгарин: литературная репутация и культурный миф. — Хабаровск: Хабаровский гос. пед. ун-т, 2002.

Автор отделяет литературную репутацию и от более широких понятий социального престижа и культурного капитала, которые касаются экономической и социально-политической стороны жизни, и от литературного приговора (однократно высказанного мнения об авторе): в отличие от приговора критика, который однозначен, литературная репутация — понятие подвижное, изменчивое, часто двойственное.

По итогам систематизации теоретических подходов Селезнев предлагает свою характеристику понятия литературной репутации. Литературная репутация — одна из разновидностей литературной оценки²⁴; она включает субъекта оценки (того/тех кто создает лит. репутацию), тех, по является их объектом (кого оценивают), что именно оценивается, кем воспринимается оценка (т. е. кто ее адресат). На начальном этапе репутацию создают наиболее авторитетные члены литературной системы. В разных литературных системах эти «литературные судьи» разные: авторитетные писатели, критика, рекламные агенты, политика, меценаты — кто именно, зависит от ценностных установок общества, государства, массового сознания. Объектом оценки является как личность писателя, так и его тексты (которые, впрочем, воспринимаются не непосредственно, а через призму общепринятых суждений о литературе, например престижности литературного направления, к которому относится данный текст).

Ощущая обширность и многоаспектность понятия, Селезнев формулирует четыре определения литературной репутации, подходя к ней с разных сточек зрения. В аспекте субъектно-объектных отношений он определяет литературную репутацию как «иерархически выстроенную совокупность оценок (приговоров) автора (его биографии, восприятия его произведений), адресованную целевым группам читателей, создаваемая авторитетами (в данной литературной системе), бытующую в суждениях в текстах медиаторов (в данной литературной системе)»²⁵. В аспекте ценностных установок и мотиваций это «совокупность оценок, порождаемых различными людьми (группами людей) в результате соотнесения оцениваемого материала и принятых (в данной литературной системе) преобладающих идеологических установок и ценностей»²⁶. В аспекте кода сообщения это «совокупность оценок, порождаемых в результате восприятия и рефлексии произведения, определяемых в результате интерпретации произведения в

²⁴ Там же, с. 24

²⁵ Там же, с. 27

²⁶ Там же, с. 28

системе принятых в данной литературной ситуации культурных кодов». Наконец, в аспекте влияния внелитературных факторов Селезнев определяет репутацию как «совокупность оценок, порождаемых в результате воздействующей на оценивающего совокупности внелитературных факторов»²⁷. Следовательно, заключает он, литературная репутация — это многосторонний и многомерный процесс восприятия и оценки автора всеми участниками литературной системы.

Н. Краюшкина²⁸ («Литературная репутация А.С. Пушкина в 1830-е годы») вообще не ставит теоретической проблемы литературной репутации, сосредоточившись на историко-литературной задаче — восстановлении литературной репутации Пушкина по многочисленным источникам. Целью работы она ставит «описание и анализ возможно полного корпуса устных, письменных и печатных отзывов на произведения Пушкина, опубликованные в 1830-е гг.»²⁹. При этом автор опирается на теоретические разработки И. Розанова и А. Рейтבלата. В работе исследуются различные факторы формирования литературной репутации Пушкина в 1830-е гг. — его отношения с властью, формирование легкой массовой литературы и оппозиция пушкинского кружка к этому типу чтения, политические события. Анализируется репутация Пушкина в различных культурных пространствах и ситуациях: при дворе, в либеральных кругах, в кругу друзей, в прессе. Работа является ярким примером вдумчивого и глубокого анализа фактического материала, реконструкции репутации автора в культурном контексте.

М. Трунин³⁰ («Литературная репутация М.Н. Лонгинова: 1850-е — 1870-е годы») также полностью опирается на работы Розанова и Рейтבלата. При этом он дает еще один образец тщательной и глубокой реконструкции динамически меняющейся литературной репутации по текстовым свидетельствам и сопоставляет ее с культурным фоном эпохи.

Т. Маргулис³¹ («Литературная репутация Н.А. Полевого») делает акцент на роли самопрезентации писателя в выстраивании его литературной репутации (то, что М. Селезнев выделяет в особое понятие литературной биографии как сюжета, текста, создаваемого самим автором). Утверждая, что изучение литературной репутации является

²⁷ Там же, с. 28

²⁸ Краюшкина Н. Литературная репутация А.С. Пушкина в 1830-е годы. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009

²⁹ Там же, с. 43

³⁰ Трунин М. Литературная репутация М.Н. Лонгинова: 1850-е — 1870-е годы. — М.: МГУ, 2010

³¹ Маргулис Т. Литературная репутация Н.А. Полевого. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997

необходимой частью любого историко-литературного анализа, Маргулис также работает в русле исторического исследования-реконструкции.

Таким образом, в современной науке возможны разные подходы к литературной репутации: одни исследователи объединяют это понятие со славой и/или признанием, другие допускают существование как положительных, так и негативных репутаций; одни подчеркивают активную роль социума в формировании репутации писателя и ограниченные возможности самого автора влиять на этот процесс, либо различают репутацию как общее мнение и биографию как выстраиваемый самим автором текст, другие же акцентируют внимание на вкладе самого писателя в создание своей репутации; одни отождествляют литературную репутацию с мифом, другие же разделяют их, считая, что репутация трансформируется в миф лишь при определенных условиях. Однако ряд ключевых постулатов остается общим для всех подходов: что литературная репутация — не застывшее мнение, а исторически подвижный процесс, что это — консенсус, общее мнение, а значит, межсубъектное, то есть социальное явление, что репутация не тождественна качеству/ценности произведения и таланту автора и что для усвоения той или иной репутации не обязательно иметь опыт непосредственного восприятия текста, что наиболее существенную роль в формировании литературных репутаций играют наделенные авторитетом институты литературной системы и что репутации распространяются от этих более узких кругов к широкой публике по авторитетным каналам.

Мы будем понимать литературную репутацию как **исторически изменчивый процесс формирования общепринятых (т. е. разделяемых большинством независимо от наличия непосредственного опыта восприятия произведений писателя) суждений об авторе и его творчестве, которые высказываются авторитетными участниками литературной системы и распространяются к широким читательским кругам через ряд авторитетных социальных и культурных институтов (литературная критика, журналистика, система книгоиздания, образовательная система и т. д.).** Литературная репутация может быть реконструирована в каждой точке культурного пространства-времени на основе источников, обладающих культурным авторитетом (учебные пособия, критические статьи, заметки в энциклопедиях и справочниках, биографические издания и

т. д.), и именно такая реконструкция репутации Диккенса в России в XIX веке будет проведена в данной работе.

Исходя из «общественной» природы литературной репутации, при реконструкции и анализе репутации писателя мы неизбежно должны опираться на опыт социологии литературы. Эта дисциплина рассматривает литературу не как набор произведений, гениальных или второстепенных по своей изначальной сути, и не как совокупность авторов, талантливых или бездарных априори, но как социальный институт — то есть систему ролей, отношений и каналов коммуникации, в которой существует конкуренция между авторами, жанрами, произведениями и т. п. В этой системе ролей и отношений авторы и тексты «борются» за признание их ценности критикой, публикой, издателями. В ходе этой борьбы происходит постоянный процесс передвижения одних ее участников в центр, а других — на периферию: те авторы и тексты, которые признаются ценными в одну эпоху или в одних кругах, теряют свой высокий статус в другую эпоху/в ином окружении, и наоборот³².

В свете этого фокус внимания исследователя, работающего в русле социологии литературы, направлен на контекст, в котором создается, функционирует и оценивается литературное произведение. Так, французский социолог **П. Бурдьё** предложил теорию поля литературы³³ — особого социального пространства со своей внутренней логикой, где существует определенный набор позиций — ролей в борьбе за разыгрываемые ставки (этими ставками могут быть как экономический капитал, то есть коммерческий успех, так и капитал символический, то есть признание, право принадлежать к сфере высокого искусства, вхождение в национальный литературный канон). Ценность произведения и статус его автора устанавливается именно полем, т. е. тем контекстом и сетью отношений, в который помещается творчество автора. Если традиционная история литературы помещала в центр внимания самих писателей и их тексты, взятые изолированно, то Бурдьё и его последователи учитывают и другие категории участников (*агентов*) литературного

³² См.: Гудков Л.Д.; Дубин Б.В.; Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. — М.: РГГУ, 1998; Дубин Б.В.; Гудков Л.Д. Литература как социальный институт. — М.: 1994; Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2009; Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. — М.: Новое литературное обозрение, 2001

³³ Бурдьё П. Поле литературы. 1982

поля — критиков, историков, издателей, журналистов, меценатов, читателей, преподавателей, которые посредством своих действий и высказываний выдвигают текст и автора в центр литературного поля, возводят в статус гения или классика, либо, напротив, отодвигают на культурную периферию.

Статус писателя и текста, таким образом, перестает восприниматься как имманентно присущее им свойство («ценность», «дар», «гениальность» или наоборот «второсортность»); он порождается процессами, происходящими в поле литературы, в ходе борьбы за центральные позиции в этом поле, и при участии многочисленных агентов поля. Кроме того, статус текста неразрывно связан с социальными функциями, которые он выполняет. Например, социолог литературы Б. Дубин выделил ряд функций литературной классики, среди которых основная — способность служить «образцовым прошлым» литературной культуры; по мнению Дубина, классика представляет собой исторически изменчивый набор текстов, который «переопределяется» с каждой новой эпохой в развитии литературы и относительно которого по-разному самоопределяются различные группы и направления литераторов (способы самоопределения варьируются от подражания классикам до соревнования с ними и даже отталкивания от классики как застывших и не побуждающих к поиску форм)³⁴. Социальная функция текста, в свою очередь, определяется тем, как текст воспринимается различными агентами литературного поля и как он преподносится ими читателю. Сегодня многочисленные работы, посвященные формированию национальных канонов³⁵ — наборов текстов, почитаемых классическими в тех или иных национальных культурах — прослеживают, как литературное поле (в лице критиков, издателей, педагогов и читателей) наделяет тех или иных писателей статусом классика и отодвигает на периферию другие имена, и как эти процессы исподволь подготавливаются изменениями в литературном поле и в более широком социуме. Эта проблема затрагивается и в данной диссертационной работе, в

³⁴ Дубин Б.В. Классика, после и вместо // «Классика и классики в социальном и гуманитарном знании». — М.: 2009

³⁵ Например: Kramnick J. The Making of English Canon. 1998; Bubíková, Sh. The Formation and Transformation of the American Literary Canon // New Interpretations of Cultural Phenomena, 1–7. Pardubice, 2004; Van Dijk N. Research into Canon Formation: Nationalism, Literature, and an Institutional Point of View // Poetics Today Vol. 20, No. 1 (Spring, 1999), pp. 121-132; Grishakova M. Poetics of the Return: on the Formation of Literary Canon // Istorijos rašymo horizontai, Tartu, 2005; Guillory J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation, Chicago, 1993 и др.

которой исследуется формирование репутации Диккенса как классика, входящего в пантеон мировой литературы. Однако тот факт, что Диккенс для русского читателя принадлежит к зарубежной литературе, требует особого подхода к исследованию его репутации.

2. Литературная репутация зарубежного автора в процессе культурного трансфера: проблема перевода

Современные работы о литературной репутации посвящены, как правило, фигурам культовым или классическим (Пушкин, Бродский, Оруэлл, Фолкнер) либо одиозным или общепринято «вторичным» (Булгарин, Полевой). В преобладающем большинстве эти работы объединяет то, что они изучают механизмы формирования и бытования литературной репутации писателя на отечественном материале³⁶ — посредством критики, издательских стратегий, деятельности СМИ, биографов, современников (друзей и врагов) из литературного круга и т. д. Однако такой подход не охватывает очень распространенную, особенно в современном мире, ситуацию *культурного трансфера* — переноса «образа» автора из одной культуры в другую и неизбежной ре-интерпретации этого образа.

Термин «культурный трансфер» был предложен французскими культурологами М. Эспанем и М. Вернером в связи с исследованиями в области культурных связей Франции и Германии³⁷. Однако позднее этот термин и соответствующий подход к изучению культурных взаимодействий более широко вошли в мировую науку. Исследования в области культурного трансфера имеют много общего с традиционными направлениями сравнительного литературоведения и переводоведения, однако во многом и противопоставляют себя им. В отличие от однонаправленного изучения «рецепции» или «влияния» культуры-донора на принимающую культуру, подход к изучению культурного трансфера понимает культурные взаимодействия как динамический процесс, в котором обе стороны — «принимающая» и «дающая» — глубоко влияют друг на друга, а объект культурного трансфера, будь то текст, образ или комплекс идей, подвергается

³⁶ Исключение составляет отчасти работа Машковцевой Л. «Иосиф Бродский: формирование литературной репутации». М.: 2012 и работа Львовой И. «Литературная репутация Ф.М. Достоевского в США (1940—1960-е годы)». Петрозаводск: Карельский гос. педагог. ун-т, 2000

³⁷ Espagne M.; Werner M. La construction d'une référence allemande en France 1750-1914. Genfse et histoire culturelle // Annales ESC. 1987.

неизбежному изменению и преобразованию в принимающей среде. «Переданное сообщение, — утверждает М. Эспань, — должно быть переведено с языка культуры исходящей на язык культуры усваивающей. Это семантическое присвоение глубинным образом изменяет объект, переходящий из одной системы в другую.»³⁸.

Новым и актуальным моментом в теории культурного трансфера, которая постепенно входит в отечественную науку³⁹, является то, что интерес к периферии культурного пространства, то есть к связям на границе с другими пространствами, она перемещает в самый центр, демонстрируя, что даже самое национальное (или считающееся таковым) явление на самом деле является сложнейшим сплавом разных культур и взаимовлияний⁴⁰. Теорию культурного трансфера характеризует и глубокий интерес к «посредникам», которые осуществляют перенос: переводчикам, издателям, исследователям, СМИ, университетам и другим фигурам и инстанциям. Таким образом, вместо двусторонних отношений «влияющей» и «заимствующей» культур мы получаем более сложную картину: исходная культура — инстанция-посредник — принимающая (и преобразующая) культура. Наконец, теория культурного трансфера предполагает изучение «третьих сил», т. е. явления, процессы, литературные открытия в принимающей культуре, подготавливающие почву для культурного влияния или нового прочтения перенесенного текста⁴¹.

Очевидно, что культурный трансфер невозможен без перевода (и сам по своей сути является переводом). Поэтому, возвращаясь к проблеме литературной репутации писателя в ситуации культурного трансфера — проблеме, несомненно, теоретико-литературной, — мы неизбежно приходим к проблеме *художественного перевода*. Не случайно американский исследователь Д. Дэмрош, — один из ведущих специалистов в области

³⁸ Espagne, M. Les transferts culturels franco-allemands. Paris, 1999. P. 21.

³⁹ О специфике теории культурного трансфера и ее месте в российской гуманитарной науке см.: Дмитриева Е.Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // «Вопросы литературы», 2011, № 4; Лобачева Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий. // Вестник ТПУ, вып. 8, 2010 (эл. ресурс: <http://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-transfer-opredelenie-struktura-rol-v-sistemeliteraturnyh-vzaimodeystviy>)

⁴⁰ Яркий пример — исследуемый в данной работе эпизод с повышением статуса Диккенса в России в эпоху расцвета натуральной школы: эта школа пробудила интерес к Диккенсу, восприняв и подав его как близкое себе явление, но и сама натуральная школа, воспринимаемая ныне как глубоко национальное направление, возникла в результате интеграции русской литературы в европейскую (под влиянием французских физиологий и т. д.).

⁴¹ Еще один яркий пример на материале данной работы: триумф Гоголя и его «Мертвых душ», подготовивший почву для реинтерпретации диккенсовского «Пиквика» переводчиком И. Введенским.

изучения мировой, или так называемой глобальной, «планетарной», литературы, — очерчивая варианты подходов к постижению (читательскому и научному) мировой литературы в своей книге *How to Read World Literature*⁴², подчеркивает важность «чтения через перевод» (reading through translation) — но «через» не в смысле «сквозь», как сквозь прозрачное стекло, а напротив, сосредотачиваясь на переводе, сравнивая переводы, воспринимая перевод как активное средство преобразования текста в его бесконечном путешествии через эпохи и культуры.

Литературный перевод служит мощным посредником при культурном переносе, и он же является «отражением» — подвижным и субъективным — образа автора в глазах переводчика. Именно благодаря переводу иноязычный текст входит в принимающую культуру и получает возможность быть воспринятым зарубежным читателем. Это особенно важно в свете того, что переводы в большинстве случаев (существуют, конечно, и исключения, которые необходимо учитывать!) создаются для людей, не имеющих возможности познакомиться с подлинником на его языке, и служат для таких людей единственным источником представлений об иноязычном авторе. Читатель перевода имеет дело с текстом, который предложил ему переводчик, «объявив» его тождественным оригиналу; подавляющее большинство читателей принимает эту молчаливую договоренность как нечто само собой разумеющееся и также воспринимает перевод как полный аналог подлинника, максимально точный и достоверный «слепок» с него, по сути — сам подлинник в другой ипостаси.

Работ, раскрывающих роль перевода в формировании литературной репутации писателя, практически нет. Например, из около 10 просмотренных нами работ последних двух десятилетий по этой теме проблема культурного трансфера поднимается только в диссертации И. В. Львовой «Литературная репутация Достоевского в США: 1940—1960 гг.». Автор осознает, что репутация, создающаяся в иноязычной среде, требует особого подхода: проблема литературной репутации Достоевского в США, пишет Львова, «предполагает рассмотрение сложившихся представлений о нем как о художнике и эволюцию этих представлений; характеристику эпохи и культурной среды, в которой складывалась эта репутация, ибо она, репутация, представляет иноязычную среду и эпоху в той же степени, в какой и формируется ею; характеристику факторов, способствовавших

⁴² Damrosch D. *How to Read World Literature. How to Study Literature.* — Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

созданию литературной репутации художника и реципиентов, формировавших ее»⁴³. В числе таких факторов она упоминает и перевод.

Львова отмечает особую трудность исследования писателя в инокультурной и иноязычной среде, ссылаясь на М. Алексева (при этом нам представляется спорным тот тезис Алексева, на который она при этом опирается, — что иная культурная и языковая среда является трудностью для восприятия текста, ведет к «ошибочным оценкам, недопониманиям, противоречию в суждениях», то есть является лишь препятствием на пути читателя к некоему правильному прочтению и пониманию.)⁴⁴. Проблема перевода как средства формирования литературной репутации в работе Львовой признается важной, но в тексте работы мы не находим непосредственного обращения к особенностям переводов — автор лишь утверждает, что «для англоязычного читателя создавало трудности несовершенство переводов произведений Достоевского».

Однако мы исходим из убеждения, что перевод — это не столько препятствие на пути к подлиннику или его неизбежно неверная копия, сколько интерпретация и пересоздание текста, искусство отбора и организации языкового материала для воссоздания литературного текста на ином языке. При этом пространство возможных решений при таком интерпретативном воссоздании практически не ограничено; более того, не существует однозначных критериев, позволяющих отграничить перевод от других форм интерпретации текста — пересказа, переделки, парафраза. По мнению бельгийского переводоведа А. Лефевра, понятие перевода — это условное понятие тождества между оригинальным и переводным текстом, свое собственное для каждой культуры и эпохи⁴⁵; но и в рамках какого-то одного представления о том, что такое перевод, возможно бесконечное множество вариантов перевода одного текста. В переводе мы всегда имеем дело с одним из множества потенциально возможных *образов* автора и его произведения. То, какой образ иностранного автора сложится у читателей перевода, зависит от множества как языковых, так и социокультурных факторов.

1) От личных особенностей стиля переводчика. Можно назвать целый ряд переводчиков с яркими индивидуальными особенностями языка, стиля и мироощущения,

⁴³ Львова И. Литературная репутация Ф.М. Достоевского в США (1940—1960-е годы). — Петрозаводск: Карельский гос. педагог. ун-т, 2000. С. 3—4

⁴⁴ Там же, с. 29

⁴⁵ Lefevre A. Chinese and Western Thinking on Translation // Constructing Cultures. Essays on Literary Translation, ed. S. Bassnett, A. Lefevre. — Bristol, UK : Multicultural Matters, 1998

которые накладывают узнаваемый отпечаток на продукты их труда. Среди русских переводчиков прозы это И. Введенский, Н. Любимов, из переводчиков поэзии — К. Бальмонт, С. Маршак.

2) От нормы перевода. По определению переводоведа Г. Тури⁴⁶, норма — это совокупность закономерностей в поведении переводчиков, начиная от характера выбора текста и заканчивая особенностями отбора языкового материала при переводе. Норма изменяется исторически и устанавливается путем анализа больших корпусов синхронных текстов. Например, норма в русской переводческой практике начала и середины XIX века допускала сокращения и дополнения переводимого текста на уровне целых абзацев⁴⁷, тогда как современная норма предполагает более высокую формальную точность.

3) От условий осуществления перевода (выполняется ли он для журнала или выходит отдельной книгой, в какие сроки, какова оплата и т. д.). Примером может быть сокращение журнальных переводов начала XIX века с целью уместить их в формат журнальной книжки или, напротив, тенденция переводчика конца XIX века В. Л. Ранцова к распространению фраз, обусловленная оплатой переводческого труда за объем русского текста⁴⁸.

4) От задач перевода и его потенциальной аудитории. Так, переводы, адресованные детско-юношеской аудитории, зачастую подвергаются адаптации и/или сокращению, в переводах, адресованных специалистам-филологам, максимально сохраняется форма и структура оригинала (даже в ущерб эстетической составляющей), и т. д.

5) От тех литературных и внелитературных позиций, оценок и ценностей, которые разделяют люди, участвующие в создании перевода. Примеров этому можно привести массу, от переориентации инокультурных текстов на собственную культуру (французская классическая традиция перевода, «улучшающая» оригинал, британские «англизированные» переводы древнегреческой классики, описанные Л. Венути⁴⁹) до устранения романтиком-Жуковским «грубой конкретики» быта при переводе немецких баллад с народным сюжетом⁵⁰, или до устранения религиозных мотивов при адаптации

⁴⁶ Toury G. The Nature and Role of Norms in Translation, 1978 // Descriptive Translation Studies and Beyond. — Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 53—69.

⁴⁷ Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода.— Л.: Наука, 1985.

⁴⁸ Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. — М.: Сов. писатель, 1968.

⁴⁹ Venuti L. The Translator's Invisibility. A History of Translation. Routledge, 2008

⁵⁰ Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода.— Л.: Наука, 1985.

«Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу переводчиками, принадлежащими к советской безрелигиозной культуре⁵¹.

Все перечисленные факторы тесно связаны друг с другом; как правило, их невозможно и нецелесообразно рассматривать в полной независимости друг от друга. Однако в рамках данной работы для нас наиболее актуальна последняя группа факторов. Перевод интересует нас прежде всего как *отражение позиций, ценностей, оценок и задач, существующих в сознании тех агентов принимающего литературного поля, которые участвуют в создании и распространении этого перевода* (сам переводчик, издатель, критики, и наконец, потенциальный читатель, для которого работает переводчик).

Исходя из своих (совпадающих с общепринятыми или идущих вразрез с общим мнением) взглядов на то, что собой представляет тот или иной автор и его творчество, что является ценным в литературе вообще и у данного писателя в частности, в чем задача литературы и перевода как таковых, какую функцию в принимающей литературе должен выполнять переводимый автор и его текст, переводчик отбирает для внедрения в принимающую культуру те или иные литературные произведения, акцентирует либо, наоборот, опускает или сглаживает в них различные особенности стиля и содержания, адаптирует свой перевод к тем или иным читательским аудиториям, ставит и решает те или иные задачи. Таким образом, каждый перевод является зеркалом взглядов на переводимого автора и представлений о нем, разделяемых группой агентов литературного поля, в которую входит переводчик, — иными словами, *отражением литературной репутации автора* и его культурного статуса.

На уровне конкретных переводческих решений культурный статус и литературная репутация писателя отражается в *стратегии переводчика* — то есть в способах отбора и организации языкового материала при воссоздании текста, в переводческих решениях, объединенных внутренней логикой и внутренними закономерностями. Например, если в советской литературе «Хижина дяди Тома» считается дидактической воспитательной литературой, то закономерно появляется большое число переводов-адаптаций, формирующих нравственность подрастающего поколения в духе революционной борьбы (независимо от того, насколько сильно проявлена революционная идея в тексте

⁵¹ MacKay J. True Songs of Freedom: Uncle Tom's Cabin in Russian Culture and Society. — University of Wisconsin Press, 2013

оригинала), что требует определенных сокращений и, наоборот, дополнений текста⁵². Если Чарльз Диккенс в советский период считается классиком и выдающимся стилистом, а сентиментальность и манерность почитаются стилевыми пороками любого писателя, то в переводах Диккенса порицаются всякие проявления сентиментальности (уменьшительно-ласкательные суффиксы в описании женского портрета и т. д.), которые тщательно устраняются при выполнении новых переводов⁵³, ибо классик должен быть безупречным образцом стиля и содержания.

Однако перевод — не только пассивное зеркало, *отражение* литературной репутации, но и активный *фактор ее формирования и изменения*. Каждый новый перевод либо служит отправной точкой для формирования новой литературной репутации (если в принимающую культуру «переносится» ранее неизвестный автор), либо «добавляется в копилку» уже существующей литературной репутации автора, укрепляя ее и закрепляя определенный облик писателя в глазах читателей, либо актуализирует в творчестве автора нечто новое, транслирует ценности и взгляды некой новой группы агентов литературного поля, таким образом работая на изменение литературной репутации. Повторный перевод может быть своеобразным спором с устоявшимися оценками и представлениями об авторе, и тогда он способствует смене литературной репутации писателя или, по крайней мере, дополняет существующую картину. Как правило, такой полемический «переперевод» связан с перестройкой литературного поля, сменой систем ценности в литературе и культуре (пример — новый перевод «Джейн Эйр» И. Гуровой, выполненный в постсоветскую эпоху, в котором восстанавливаются сентиментальные и религиозные элементы, устраненные в советском переводе В. Станевич).

Таким образом, художественный перевод — наряду с критическими отзывами, литературными премиями, книжными сериями, заметками в справочных и учебных пособиях и т. д. — является как отражением, так и средством выстраивания и динамического изменения литературной репутации иностранного писателя в процессе культурного трансфера.

⁵² MacKay J. True Songs of Freedom: Uncle Tom's Cabin in Russian Culture and Society. — University of Wisconsin Press, 2013

⁵³ Ланн Е.Л. Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» // Литературный критик. 1939. № 1. С.156—171

В этой связи актуальным становится вопрос о том, как мы можем проследить и проанализировать процесс этого отражения и формирования. Как именно та или иная литературная репутация писателя отражается в его переводе(ах)? Каковы закономерности и связи между культурным статусом текста (его положением в символической иерархии⁵⁴, которое формируется, как и литературная репутация автора, посредством авторитетных высказываний и помещения текста в определенный статусный контекст: публикация в развлекательном журнале, попадание в учебники и т. д.) и тем, как обходятся с этим текстом переводчики, чему уделяют, а чему не уделяют внимание, что замалчивают или сглаживают, а что выделяют и акцентируют? Как меняются переводческие подходы с перестройкой литературного поля и сменой литературной репутации автора? С другой стороны — как сам перевод участвует в этом процессе выстраивания литературной репутации, какие переводческие решения работают на ее смену или закрепление?

Здесь мы снова приходим к проблеме социокультурного контекста переводческой деятельности. Переводы рождаются, сменяют друг друга, становятся каноническими или уходят в небытие на фоне той или иной литературной ситуации, при активном участии критики, издателей, образовательных институтов, энциклопедий, литературных конкурентов и сторонников и т. д., высказывающих оценки и мнения как об авторе и его текстах, так и об их переводах. Поэтому для решения такой теоретико-литературной проблемы, как динамика репутации писателя в ситуации культурного трансфера, не обойтись без особой теории и методологии изучения перевода — такой, которая бы рассматривала его только и не столько как языковое перекодирование текста, но, в первую очередь, как культурную и социальную практику, как эстетическую творческую деятельность, тесно связанную с процессами в принимающем литературном поле.

Такую теорию и методологию, на наш взгляд, могло бы предоставить сложившееся на Западе в 1990-е годы и активно развивающееся в настоящее время **«культурологическое переводоведение»**.

⁵⁴ Бурдьё П. О символической власти. // Бурдьё П. Социология социального пространства. — М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. С. 87-96 Электронный ресурс: http://ec-dejavu.ru/p-2/Power_Bourdieu.html

3. Вклад культурологического переводоведения в разработку теоретико-литературной и историко-литературной проблемы литературной репутации в ситуации культурного трансфера

Так называемый «культурологический поворот» в науке о переводе наметился еще в 1970—1980-е годы, когда от поиска абстрактных и универсальных законов для обучения переводчиков и разработки систем машинного перевода, от размышлений над универсальным понятием эквивалентности исследователи обратились к изучению функционирования перевода в конкретных социальных, исторических и культурных контекстах. В это время учеными, предложившими взгляд на перевод как процесс межъязыковой коммуникации с конкретными участниками и целями⁵⁵, были заложены ведущие тенденции современного переводоведения — перенос фокуса внимания с оригинала на переводной текст, относительность понятия «хороший/верный перевод», постановка критериев оценки перевода в зависимости от конкретной ситуации и интересов заказчика (в широком смысле этого слова). Более поздние исследователи еще сильнее смещают акценты с оригинала на переводной текст и с исходной культуры на принимающую. Понятие *эквивалентности* перевода (введенное Р. Якобсоном в статье «О лингвистических аспектах перевода»⁵⁶) отходит на второй план, уступая центральное место понятию *нормы* — культурно-специфичной и исторически изменчивой системе критериев «хорошего перевода».

По мере того, как фокус внимания переводоведов смещался на *контекст* создания, функционирования и восприятия переводов, исследования переводных текстов все сильнее пересекались с пространством смежных гуманитарных наук, позволяющих изучить этот контекст — социологии, сравнительного литературоведения, экономики, истории, культурологии. С этим поворотом к междисциплинарности наука о переводе

⁵⁵ Nida E. *The Theory and Practice of Translation*. — Brill, 1969; Nida E. *Contexts in Translating*. — John Benjamins Publishing Company, 2002; Levy J. *Translation as a Decision Process*, 1966 // *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000. P. 148—159; Reiss K.; Vermeer H. *Foundations of a General Theory of Translation*, 1984 // *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000. P. 221—233

⁵⁶ Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. — М.: 1978. С. 16—24

признала, что переводчик не является «прозрачным стеклом», сквозь которое читатель якобы видит (с большими или меньшими искажениями — в зависимости от добросовестности переводчика) неизменный и незыблемый оригинал. Было признано, что каждый перевод и каждый переводчик, осознанно или нет, преломляет текст оригинала сквозь призму различных культурных факторов, норм, традиций, личных и групповых интересов. Неизбежность интерпретаций и сдвигов при переводе заложена уже в самом языке, который теперь рассматривается как источник потенциальной полисемии, источник неопределенности, подвижности смыслов⁵⁷. Таким образом, перевод никогда не передает исходный текст в нетронутном виде, всегда вчитывает в него те или иные смыслы и ценности — и потому понимается как своего рода манипуляция с текстом⁵⁸, а беспристрастность и нейтральность позиции переводчика ставится под сомнение.

Это определило направление исследований в переводоведении на дальнейшие десятилетия: ученые стремятся выявить способы манипулирования читателями посредством перевода, эксплицировать интересы и ценности, стоящие за каждым переводом, увидеть, как он формирует принимающую культуру и ценности социума. На первый план выводятся вопросы идеологии, экономики и политики в переводе; поднимается проблема этической ответственности переводчика. Это делается как на материале остроактуальных информационных текстов, в том числе устных переводов в международных отношениях⁵⁹, так и на материале переводов художественных произведений: ведь последние, как и первые, участвуют в выстраивании культуры и общественного мнения, будучи «культурным капиталом» (еще один социологический термин в литературоведении). Особую актуальность получают проблемы переводной литературы как целостной системы и ее взаимоотношений с оригинальной литературой принимающей страны, проблематика норм перевода и их исторической изменчивости, социальные и политические аспекты художественного перевода и — шире — перевод как средство «конструирования культур», то есть выстраивания определенных образов и идентичностей (писательских и читательских), осознанного или неосознанного

⁵⁷ Такой взгляд на язык предлагает теория «сдвигов» Дж. Кэтфорда — Catford J. Translation Shifts. 1965 // The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000. P. 141—148

⁵⁸ Термин Тео Германса, впервые появившийся в сборнике The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation, ed. Theo Hermans. — Croom Helm, 1985

⁵⁹ Пример — работа Моны Бейкер «Перевод и конфликт»: Baker M. Translation and Conflict: A Narrative Account. — Routledge, 2006

встраивания интересов, статусов, ценностей и оценок в переводимые тексты. Вокруг этой последней проблематики в 1990-е годы и сложилась как таковая школа Cultural Translation Studies, или «культурологического переводоведения», возглавляемая **А. Лефевром и С. Басснетт** — учеными, чьи теоретические положения являются ключевыми для данной работы. Однако ей предшествовал ряд теорий и подходов, которые также входят в орбиту культурологического переводоведения и, на наш взгляд, являются продуктивными для целей данной работы, дают для нее ценные категории, понятия и методы — это теория полисистем И. Эвен-Зоухара, теория норм перевода Г. Тури и теория очуждающего и осваивающего перевода Л. Венути.

Теория полисистем И. Эвен-Зоухара. В 1978 г. израильский компаративист И. Эвен-Зоухар впервые акцентировал внимание на переводной литературе как особой целостной системе, находящейся в определенных отношениях с литературой оригинальной. В своей статье **The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem**⁶⁰ он обратил внимание на то, что исследователи практически не рассматривают переводную литературу как особую систему в составе литературной *полисистемы* (взаимосвязанной общности нескольких систем). Эвен-Зоухар заметил, что набор переводных текстов, принадлежащих к определенной эпохе и бытующих в определенной культуре, обладает набором общих признаков и сетью взаимосвязей, подобно оригинальной литературной системе. Оригинальная и переводная литературные системы, находящиеся в определенных взаимоотношениях, и образуют полисистему литературы.

Объединять переводные тексты в общую систему могут: (а) способ и условия отбора текстов для перевода, инициируемого принимающей культурой; (б) нормы и стратегии, которым подчиняются переводные тексты и которые обусловлены определенными их отношениями с оригинальной литературой. При этом нормы и репертуар переводной литературы могут отличаться от оригинальной, что дает еще одно основание выделить переводную литературу в особую подсистему.

Переводная литература может занимать центральную позицию в полисистеме (и тогда в ней происходят крупнейшие литературные события, важнейшие инновации; через

⁶⁰ Even-Zohar I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem // *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute, pp. 21-28.

перевод расширяется и обновляется литературный репертуар, вводятся новые модели, жанры, язык; тексты для перевода отбираются в соответствии с этими новаторскими тенденциями). Это происходит в трех случаях: (а) когда оригинальная литература еще не сформировалась (б) когда она слаба или занимает периферийное положение (в) когда она переживает кризис или переломный момент, и в ней образуется вакуум, лакуны.

Переводная литература может занимать и периферийную позицию — и в этом случае она не влияет на центральные процессы в оригинальной литературе и приспосабливается к уже существующим в ней моделям. Тогда переводная литература становится оплотом консерватизма; более того, она может «отстать» в развитии от оригинальной литературы. За определенный период переводная литература может пройти путь от инновационной системы до «окаменелой». Переводная литература «уходит на периферию» тогда, когда в оригинальной литературе нет серьезных изменений либо они происходят без участия иностранных образцов. Как правило, периферийное положение — традиционное положение для переводной литературы, поскольку кризис или острая нехватка моделей в оригинальной литературе не может длиться долго.

Наконец, по мысли Эвен-Зоухара, внутри системы переводной литературы также выделяются центральные и периферийные области (поэзия и проза, переводные литературы с разных языков, и т. п.).

От позиции переводной литературы в литературной полисистеме зависит стратегия переводчика: стремление к поиску новых моделей и ориентация на оригинал (в случае центрального положения переводной литературы) или поиск готовых моделей в родной литературе (в случае периферийного положения переводной литературы).

В теории полисистем И. Эвен-Зоухара для данной работы актуален тезис о тесной взаимосвязи переводной литературы с оригинальной и о том, что переводная литература включена в процессы, происходящие в принимающей культуре. Хотя закономерности, выявленные Эвен-Зоухаром, характерны скорее для израильской литературной полисистемы (тогда как в русской литературной системе мы находим контрпримеры: так, поиск новых моделей при переводе Диккенса в середине XIX века связан с кризисом, но одновременно и с инновациями в отечественной литературе; с другой стороны, периферийное положение русского Диккенса в начале XX века, когда его переводил Е. Ланн, не отменяло высокой формальной точности, ориентации на оригинал и

экспериментов с языком перевода), сама идея системы связей между переводной и оригинальной литературами является ключевой для данного исследования. Наконец, предложенное Эвен-Зохаром понятие *стратегии* переводчика как системы переводческих решений, связанных внутренней логикой, также является ключевым для данной работы.

Теория норм перевода Г. Тури. Другой израильский ученый, Г. Тури, в своей работе **On the Role and Nature of Norms in Translation**⁶¹ (1978) подчеркнул социальную природу переводческой деятельности и заметил, что, как и любое социальное поведение, перевод регулируется исторически изменчивыми нормами. *Норма* — понятие, тесно связанное с понятием общепринятых договоренностей, или конвенций. Г. Тури исходит из предпосылки, что ни одно определение перевода не универсально и что истина заключается в изменчивости понятия о переводе в разных культурах, в разных сферах одной культуры, в разные эпохи. Он рассматривает перевод как один из видов социального поведения, по поводу которого люди заключают соглашения, договариваются и устанавливают конвенции (здесь Г. Тури пользуется терминологией социологической науки). Достигнутые договоренности постоянно проверяются временем, видоизменяются. На основе конвенций (договоренностей о ценностях, о том, что хорошо, что плохо) создаются нормы — инструкции, задающие поведение в конкретных ситуациях.

Нормы могут быть как сформулированными в явном виде, так и имплицитными (писаными и неписаными), но их всегда можно выявить и описать. Сделать предположение о том, что поведение обусловлено нормой, можно тогда, когда в этом поведении выявляются закономерности. В этом случае норму следует понимать как гипотезу, истолковывающую увиденные закономерности. Зачастую нормы формулируются в интересах определенной личности или социальной группы.

Перевод — социально значимая деятельность, и как любая такая деятельность, подчиняется нормам, но у переводчика есть право и свобода отступать от них (учитывая, что социум назначает санкции за невыполнение норм — например, перевод не будет издан или не заслужит успеха, — и бонусы за следование нормам).

⁶¹ Toury G. On the Role and Nature of Norms in Translation. 1978 // *Descriptive Translation Studies and Beyond*. — Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 53—69.

Таким образом, выявляя закономерности в переводе, можно выявить нормы, которыми регулируется / регулировалась ранее эта деятельность. При этом следует помнить, что 100%-ных закономерностей, как и полного хаоса, не бывает; закономерности выявляются статистически. Следует также помнить, что нормы, по которым осуществляется реальная практика перевода, и нормы, формулируемые критиками в их статьях или преподаваемые профессорами в учебных заведениях, зачастую различаются. Поэтому «писанные» источники и анализ реально существующих текстов должны дополнять друг друга при описании и выявлении норм перевода.

Вводя понятие нормы, Г. Тури подчеркивает относительность понятий «эквивалентный», «верный», «хороший» перевод, их зависимость от исторически меняющейся нормы. Понятия «хороший» и «плохой» перевод, по его мнению, имеют право на существование, но надо четко понимать, в какой системе норм мы оцениваем перевод. Само признание конкретного текста переводом (или не переводом, а пересказом, сокращенным изложением, обработкой...) также зависит от принятой нормы. Важно помнить, что норма не монолитна и не единственна, внутри более обширной группы переводчиков в конкретной культуре может существовать несколько вариантов норм (например, в разных подгруппах, с разной степенью влиятельности). Нередко нормы конкурируют друг с другом, одни нормы вытесняют другие, одни устаревают, другие приходят им на смену.

Нормы перевода определяют стратегию переводчика, то есть характер и внутреннюю логику принимаемых им решений. Норма ощущается как самими переводчиками, так и читателями, и критиками перевода.

В теории норм Г. Тури для нас особенно актуальны контекстуализация перевода, признание его социально регулируемой деятельностью и призыв к изучению социально и исторически обусловленных закономерностей в переводе. Хотя в данной работе нас интересуют не столько обобщенные нормы, сколько влияние социокультурного контекста на стратегии перевода отдельного автора (Диккенса), без понимания и учета меняющихся общепереводческих норм мы не сможем адекватно судить о характере и смысле конкретных переводческих решений.

Теория «осваивающего» и «очуждающего» перевода Л. Венути. Итальянский переводовед Л. Венути в своей работе **The Translator's Invisibility**⁶² не только подчеркивает историческую относительность понятия «хороший перевод», но и привлекает внимание к проблеме перевода как средства осознанного или неосознанного навязывания определенной системы ценностей (например, идеи о превосходстве собственной национальной культуры над культурой, породившей переводимый текст). Проблематизируя такую общепринятую ценность, как «естественность», «гладкость» переводного текста, Венути привлекает внимание к этической стороне перевода.

По мнению Венути, в зависимости от ценностной позиции переводчика в переводе возможны две крайние стратегии: «освоения» (*domestication*) и «очуждения» (*foreignization*), т. е. сглаживания и смягчения либо, напротив, сохранения и подчеркивания культурной и языковой «чуждости» чужого текста. У Венути и его последователей складывается подозрительное отношение к «гладкому» переводу, при котором читатель не ощущает культурной чуждости текста и читает его без затрудненности. Такой перевод, по мнению многих исследователей⁶³, заставляет читателя забывать о том, что он читает перевод, а не оригинал, имеет дело с интерпретацией, а не с подлинником, с текстом чужой, а не своей культуры. Это делает перевод удобным средством для манипуляции, для выстраивания иерархий, для продвижения желаемых интересов и ценностей «под прикрытием» авторитета переводимого писателя. Кроме того, такой перевод лишает тексты их языковой и культурной инаковости, а значит, создает у читателя опасное ощущение единственности — и единственной правильности — его собственной культуры и разделяемых в ней ценностей.

Для нашего исследования актуальна предложенная Л. Венути система координат для характеристики переводческих стратегий по их отношению к национально-культурной специфике оригинала («очуждающие» и «осваивающие»), а также разделяемый им тезис о том, что любой перевод служит проводником ценностей и установок своих создателей.

⁶² Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. — Routledge, 2008

⁶³ Berman A. *Translation and the Trials of the Foreign*. 1985 // *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000. P. 284—298; Brisset A. *The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity*. 1996 // *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000. P. 343—376; Spivak G. *The Politics of Translation*. 1992 // *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000. P. 397—417, и др.

Наконец, в 1990-е годы бельгийские переводоведы **А. Лефевр** и **С. Басснетт** публикуют ряд работ, в которых констатируют совершившийся поворот в науке и заявляют о необходимости оформления **культурологического переводоведения** как отдельной дисциплины. Положения Лефевра и Басснетт и предложенные ими методы исследования перевода составляют основную теоретическую базу данной диссертационной работы. С. Басснетт и А. Лефевр, пожалуй, больше чем кто-либо иной поспособствовали сближению западного переводоведения с другими гуманитарными науками, исследующими культуру. Изначально, в 1980-е гг., они работали в рамках «манипуляционной школы» в переводоведении, которая сложилась вокруг сборника Т. Германса *The Manipulation of Literature* (1985). Объединяющим принципом этой школы, как уже говорилось выше, был взгляд на перевод как на один из ключевых инструментов литературы, который различные социальные институты используют для манипуляции обществом и формирования культур.

Затем, под влиянием работ Лефевра и Басснетт, наука о переводе стала отходить от оценочного понятия манипуляции, предполагающего сознательную злую волю, и развиваться в школу «конструирования культур» (по названию одной из ключевых работ Лефевра и Басснетт — **Constructing Cultures**). Вышедшая под редакцией Лефевра книга **Translation, History, Culture**⁶⁴ стала официальным «подтверждением» культурологического поворота в переводоведении. В этой книге констатируется произошедший поворот, формулируется необходимость выделения «культурологического переводоведения» в самостоятельное направление, очерчивается круг проблем и методология этого направления, а также предлагается ряд эссе, в которых эта методология проверяется на практическую применимость.

Лефевр и Басснетт рассматривают перевод как вид культурного трансфера, хотя и не употребляют этот термин. Они подчеркивают, что в современном мире люди все реже имеют доступ к оригиналам культурно значимых текстов и все чаще пользуются их переводами (в широком смысле) на различные языки: мало кто читал «Гамлета» в оригинале, роман «Гордость и предубеждение» знаком многим лишь по экранизациям, а из трактата *Principia Mathematica* Ньютона современному выпускнику достаточно знать 2-3 формулы, «переведенные» на язык учебных пособий. Поэтому роль переводчиков в

⁶⁴ Lefever A. (ed.). *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. — Routledge; 1992

конструировании культур сегодня особенно велика, и значит, изучать перевод — это один из наиболее эффективных способов изучать межкультурные взаимодействия: «Перевод предлагает исследователю межкультурных взаимодействий прямо-таки лабораторный материал — очевидный, разносторонний и легко поддающийся изучению», пишет С. Басснетт.⁶⁵

Объектом исследования «культурологического переводоведения» становится «текст в системе литературных и внелитературных смыслов в рамках исходной и принимающей культур»⁶⁶. Такое переопределение поля исследования, по мнению Лефевра и Басснетт, позволяет понять «сложные манипулятивные процессы, происходящие с текстом и вокруг него: как текст отбирается для перевода, какую роль в этом играет переводчик, какова роль издателя, редактора, покровителя (патрона), какими факторами определяется выбор переводчиком стратегии, и, наконец, как переводной текст воспринимается в принимающей культуре»⁶⁷.

Закономерно, что внимание культурологической школы привлекают в первую очередь тексты, ставшие культурным капиталом: именно на этом материале ярче всего видно, как с помощью перевода «выстраиваются» культурные ценности. Образ автора, особенно культового или классического, неизбежно «конструируется» в процессе его трансфера/перевода, и то, как происходит это конструирование и смена одних образов другими — один из ключевых вопросов, стоящих, по мнению Лефевра, перед наукой о переводе. «Мы должны глубже исследовать процесс освоения текста принимающей культурой, точнее, то, как различные виды “переписывания” текста, составляющие этот процесс, — перевод, критика, антологизация, историография и справочная литература — выстраивают тот или иной образ писателей и их произведений, который затем становится культурной реальностью, — пишет он. — Мы также должны изучить, как и по каким законам одни образы сменяются другими, а также как разные образы одного писателя и его текстов сосуществуют в одном и том же поле и конкурируют друг с другом», и,

⁶⁵ Lefever A; Bassnett S. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. Multilingual Matters, Bristol. 1998. С. 6.

⁶⁶ Там же, с. 11

⁶⁷ Там же, с. 123

наконец, «мы должны выяснить, какие ценности и цели стоят за каждым из этих выстраиваемых образов»⁶⁸.

В предисловии к сборнику эссе **Translation, History, Culture**⁶⁹ А. Лефевр формулирует свои теоретические положения, которые затем раскрывает на практических примерах в статьях⁷⁰. А. Лефевр утверждает, что перевод – это всегда *переписывание* (*rewriting*) оригинала, которое отражает определенные ценности и установки и заставляет литературу функционировать определенным образом. Это переписывание заслуживает пристального внимания ученых, поскольку оно, одной стороны, способствует инновациям (вводит новые приемы, жанры, идеи в принимающую культуру), а с другой стороны, может задерживать культурное развитие, подавляя инновации в пользу существующих ценностей и норм.

Однако собственно перевод как переписывание — не единственный аспект входа переводного текста в принимающую культуру. В статье о переводах Б. Брехта на английский язык **Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction**⁷¹ А. Лефевр вводит более общее понятие «*преломление*» (*refraction*) — адаптация литературного текста к принимающей аудитории с намерением повлиять на то, как этот текст будет прочтен ею⁷². Перевод — лишь одна, хотя и наиболее очевидная, форма преломления, но наряду и в совокупности с переводом текст преломляется через критику, комментарии, работы историографов, образовательные программы, антологии и собрания сочинений, создание сценариев по книгам. «Это преломление способствует установлению той или иной

⁶⁸ We need to learn more about the acculturation process between cultures, or rather, about the symbiotic working together of different kinds of rewritings within that process, about the ways in which translation, together with criticism, anthologisation, historiography, and the production of reference works, constructs the image of writers and / or their works, and then watches those images become reality.

We also need to know more about the ways in which one image dislodges another, the ways in which different images of the same writers and their works coexist with each other and contradict each other.

We need to learn more about the agenda behind the construction of these images: why did the Finns, for instance, suddenly decide they needed an epic? // Там же, с. 10

⁶⁹ Lefevere A. (ed.). *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. — Routledge; 1992.

⁷⁰ В частности: Lefevere A. *Acculturating Bertolt Brecht*. // *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. — *Multilingual Matters*, Bristol. 1998

⁷¹ Lefevere A. 2000. "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature" // Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*. London, 2000. С. 233 – 250.

⁷² По сути, преломление — то, что происходит с текстом в процессе *культурного трансфера*, хотя Лефевр не пользуется этим термином.

репутации писателя и его текстов в принимающей культуре», — подчеркивает А. Лефевр, — и заслуживает максимально глубокого изучения⁷³.

Преломления, по мнению А. Лефевра, следует изучать в контексте литературы как системы отношений. Вслед за И. Эвен-Зохаром и Г. Тури он подходит к литературе именно как к социальному институту: это «система, встроенная в общество и культуру; она состоит из объектов (текстов) и людей, которые их пишут, переводят, критикуют, распространяют и читают»⁷⁴. В этой системе существует иерархия ценностей, групп и институтов, через которую система саморегулируется.

Лефевр выделяет четыре компонента литературной системы как социального института, которые оказывают влияние на стратегию переводчика и «преломляют» текст в процессе перевода:

1) *Покровитель* (патрон, patron) — к ним относятся лица, которые решают, что и в каком виде должно присутствовать в принимающей культуре. Это люди, которые заказывают, публикуют и распространяют переводы. Они соединяют переводчика с читателем. Если переводчик в целом не будет соответствовать требованиям патрона, будь то средневековый король или редактор современного издательства, его перевод скорее всего не найдет своего читателя.

2) *Идеология*, то есть система внелитературных мнений и ценностей, которая зачастую навязывается переводчикам через патрона.

3) *Поэтика*, или нормы литературности, существующие в принимающей культуре, которым в той или иной мере должен соответствовать перевод, чтобы быть воспринятым читателями. Они, как правило, транслируются через критику.

4) *Культурная специфика*. Переводчику приходится балансировать между двумя картинками мира, двумя наборами фоновых знаний и представлений, двумя нормами приемлемого — А. Лефевр называет их «дискурсивными вселенными» (universes of discourse)⁷⁵, одна из которых принадлежит исходной, а другая — принимающей культуре.

А. Лефевр подчеркивает при этом, что литературная система неоднородна и нестабильна, в ней существуют различные конкурирующие группы, и каждый перевод,

⁷³ Там же, стр. 235

⁷⁴ Там же, стр. 235

⁷⁵ Lefevere A. (ed.). Translation/History/Culture: A Sourcebook. — Routledge, 1992. P. 35

входя в эту систему, способствует ее изменению и развитию, выдвигению в центр одних групп и отходу на периферию других.

Какие же вопросы ставятся перед культурологическим переводоведением? Прежде всего, это вопросы культурного престижа текстов, отбираемых для перевода — на каком основании отбираются эти тексты, как формируется и меняется их статус? Далее, это провокационный и спорный вопрос «доверия» переводчику: как определить степень, в которой переводимый текст может считаться репрезентацией оригинала? Заслуживает пристального изучения роль инициатора перевода как посредника между переводимым текстом и читающей публикой, к которой хочет «пробиться» переводчик⁷⁶. Не менее важно выяснить и роль критики в преломлении культурно значимых текстов: если инициаторы перевода задают идеологическое направление перевода, то литературные критики — его поэтические (стилевые) особенности. Наконец, исследования требуют проблема восприятия переводов читательскими массами, влияния переводов на общество и то, как посредством перевода осуществляются культурные инновации.

Методология, предлагаемая А. Лефевром и С. Баснетт для таких исследований, включает в себя:

а) изучение переводов культурного значимых текстов в контексте *критики, антологий, справочных работ и в целом принимающей литературной культуры*⁷⁷ с целью проследить, как создается и функционирует имидж переводного текста и его автора в принимающей культуре;

б) сравнительное изучение различных переводов как в синхронии, так и в диахроническом разрезе, то есть сравнение переводческих стратегий в меняющейся культурной ситуации для выявления закономерностей и взаимосвязей. Одним из наиболее плодотворных методов А. Лефевр и С. Баснет называют *сравнение* переводов одного и того же текста, выполненных в разное время или с разных эстетических позиций: «Сравнивая разные переводы одного текста, мы можем увидеть разнообразие стратегий, используемых переводчиками, и поместить эти стратегии в культурный контекст, рассмотрев отношения между эстетическими нормами в целевой литературной системе и текстами, создаваемыми в процессе перевода. Важно, чтобы сравнительный метод

⁷⁶ The patrons who commission a translation, publish it, or see to it that it is distributed ... is the link between the translator's text and the audience the translator wants to reach. // Там же, с. 6.

⁷⁷ Понятие *литературной культуры* также не используется Лефевром, но удачно вписывается в его теорию.

применялся не для выстраивания переводов по ранжиру, а для понимания реальных процессов, происходящих в этой области»⁷⁸. Именно такой сравнительный метод представляется наиболее продуктивным для целей данного исследования: сравнение русских переводов романа Диккенса «Записки Пиквикского клуба», выполненных в разные хронологические периоды и в разных культурных ситуациях, позволит прояснить связь переводческих стратегий с литературной репутацией писателя, меняющейся вместе с подвижной, развивающейся русской литературной культурой.

В книге **Constructing Cultures** Лефевр и Басснетт публикуют ряд статей, которые намечают пути исследования разных аспектов перевода как культурного трансфера и в которых на историческом материале «тестируется» предложенная методология. Так, статья С. Басснетт **Transplanting the Seed: Poetry and Translation**⁷⁹ рассматривает перевод как культурный трансфер на примере наиболее труднопереводимой литературной формы — поэзии, которая не может быть в строгом смысле перекодирована с языка на язык, но может быть перенесена из одной культуры в другую. При этом происходит сильнейшая трансформация образа автора и взаимовлияние культур: например, мировая слава Шекспира изначально начала складываться в Германии и лишь затем пришла на родину. На примере переводов поэзии Басснетт показывает продуктивность сравнительного метода при изучении культурного трансфера путем перевода. В статье **Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English**⁸⁰ А. Лефевр исследует явление патронажа при переводе престижных текстов, а его статья **The Gates of Analogy: The Kalevala in English**⁸¹ рассматривает перевод как конструирование национальной идентичности и «дверь» в мировую литературу для литературы молодой и малоизвестной. Но наиболее актуальна для нас статья А. Лефевра

⁷⁸ One of the most useful critical methods for approaching translation is the tried and trusted comparative one. When we compare different translations of the same poem, we can see the diversity of translation strategies used by translators, and locate those strategies in a cultural context, by examining the relationship between aesthetic norms in the target system and the texts produced. Crucially, the comparative method should not be used to place the translations in some kind of league table, rating x higher than y, but rather to understand what went on in the actual translation process. // Lefevre A, Bassnett S. *Constructing cultures: Essays on the History of Translations*. — *Multilingual Matters*, Bristol. 1998. P. 70

⁷⁹ Bassnett S. *Transplanting the Seed: Poetry and Translation* // A. Lefevre, S. Bassnett. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. — *Multilingual Matters*, Bristol. 1998. P. 57—75.

⁸⁰ Lefevre A. *Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English* // A. Lefevre, S. Bassnett. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. *Multilingual Matters*, Bristol. 1998. P. 41—56.

⁸¹ Lefevre A. *The Gates of Analogy: The Kalevala in English* // A. Lefevre, S. Bassnett. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. — *Multilingual Matters*, Bristol. 1998. P. 76—89

Acculturating Bertolt Brecht⁸², поскольку она целиком посвящена переводу как средству формирования и изменения литературной репутации писателя. Сравнивая три перевода «Мамаши Кураж» Б. Брехта на английский язык и привлекая обильный материал критических отзывов и справочных пособий, А. Лефевр показывает, как по-разному переводят и обсуждают писателя в зависимости от его статуса: новый и достаточно спорный автор, современная знаменитость или признанный классик, — и демонстрирует, что автор получает тот или иной статус не только благодаря своим творческим заслугам, но и благодаря переписыванию-преломлению. «Я надеюсь, что мне удалось показать, как три типа переписывания, дополняя друг друга и конкурируя, либо способствуют усвоению Брехта англоязычной культурой и его канонизации — вплоть до присвоения ему места в ряду таких английских и американских авторов, как Киплинг, Свифт, Гэй, Синклер, Джек Лондон и Диккенс, — либо, напротив, отторгают Брехта, лишая его места в англоязычном литературном каноне, — пишет Лефевр. — Я также надеюсь, что мне удалось проиллюстрировать два важных постулата: во-первых, что интерпретации-переписывания находятся в тесном взаимодействии, а во-вторых, что интерпретаторы, действуя в соответствии со своими целями и ценностями, играют важнейшую роль в процессе усвоения инокультурных писателей и их встраивания в литературный канон»⁸³.

В последние годы западном переводоведении продолжают появляться работы, написанные в русле культурологического переводоведения: в их числе сборник *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*⁸⁴, продолжающий направление исследований, заданное Г. Тури; статья Д. Меркл *Translation constraints and the “sociological turn” in literary translation studies*⁸⁵, в которой описывается социологический поворот в переводоведении (изучение поведения переводчика как социально обусловленной деятельности, габитуса переводчика и т. д.), книга *Cultural*

⁸² Lefevre A. *Acculturating Bertolt Brecht* // A. Lefevre, S. Bassnett. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. — Multilingual Matters, Bristol. 1998. P. 109—122

⁸³ Lefevre A; Bassnett S. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. — Multilingual Matters, Bristol. 1998. P. 109

⁸⁴ *Beyond descriptive translation studies : investigations in homage to Gideon Toury*, ed. A. Pym, M. Shlesinger, Daniel Simeoni, 2008

⁸⁵ Merkle D. *Translation constraints and the “sociological turn” in literary Translation Studies* // *Beyond descriptive translation studies : investigations in homage to Gideon Toury*, ed. A. Pym, M. Shlesinger, D. Simeoni, 2008

*Transfer through Translation*⁸⁶ о трансфере просвещенческих идей в процессе перевода и т. д.

Что же касается отечественной науки о переводе, то в культурологическом направлении здесь работали сравнительно немногие ученые: это прежде всего Ю. Левин, А. Федоров, Г. Хухуни, П. Топер. Российских ученых интересует главным образом история переводческой мысли и переводческих норм. Этим обусловлено появление ряда исторических работ, таких как сборник «Русские писатели о переводе» под ред. Ю. Левина⁸⁷, учебное пособие «Наука о переводе» Г. Хухуни и Л. Нелюбина⁸⁸, двухтомная монография «История русской переводной художественной литературы» под ред. Ю. Левина⁸⁹, книга П. Топера «Перевод в системе сравнительного литературоведения»⁹⁰.

Особого внимания заслуживают работы **Ю. Д. Левина**. Созданный под его редакцией сборник-хрестоматия **«Русские писатели о переводе»**⁹¹ привлекает внимание к тесной связи переводной и оригинальной литератур, к исторической изменчивости воззрений на перевод и к их соотнесенности с развитием принимающей культуры. В сборнике статей **«Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода»** Ю. Левин прослеживает историю смены переводческих норм и стратегий на протяжении целого столетия, обогатившего русскую культуру крупнейшими произведениями мировой словесности. Материал этой книги организован по персоналиям, что свидетельствует о признании Левиным значительного влияния личности переводчика на культурные процессы. При этом в книге представлены прежде всего переводчики мировой классики — люди, донесшие до русского читателя произведения Шекспира, Гете, Шиллера, Диккенса, Бернса и др. В этом сборнике Левин выявляет относительность норм и традиций в переводе, в том числе понятий «вольный» и «буквальный» перевод,

⁸⁶ Cultural transfer through translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation. Ed. Stefanie Stockhorst. — NY, 2010

⁸⁷ Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. — Л.: Наука, 1985.

⁸⁸ Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен): Учеб. пособие. — М.: 2006

⁸⁹ История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век / Отв. ред. Ю.Д. Левин. — СПб.: РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), 1995

⁹⁰ Топер П. Перевод в системе сравнительного литературоведения. — М.: 2001.

⁹¹ Левин Ю.Д., Федоров А.В. (Ред.). Русские писатели о переводе, XVIII—XX вв. — Л.: 1960.

которыми активно и зачастую пристрастно оперировало советское переводоведение⁹²; он показал, как сложно и многообразно могут сочетаться разные стратегии в деятельности одного переводчика и какими соображениями мог быть продиктован тот или иной переводческий выбор. Однако подход Левина отличается от подхода западных ученых, упомянутых выше, и близок советскому литературоведению тем, что Левин говорит не просто об относительности и исторической изменчивости, а об *эволюции* принципов перевода (от меньшей к большей степени «адекватности», т. е. к некоему идеалу «приближения к оригиналу»). По мнению Левина, перевод развивается аналогично оригинальной литературе, т. е. переживает ту же смену направлений как «способов идейно-художественного отражения действительности» (классицизм-романтизм-реализм), только в одном случае подразумевается действительность реальная, а в другом — действительность художественного текста. Такой взгляд на перевод приносит некую пристрастность, предполагая превосходство реализма в литературе и «адекватности» в переводе над иными направлениями и стратегиями, и в этом он является спорным. Однако это не отменяет ценности проведенных Левиным исследований в области переводческой культуры XIX века (например, исследования переводческих норм в отношении формальной точности), на результаты которых мы во многом опираемся в данной работе.

Российскими учеными, как и западными, ощущается потребность в связной и подробной истории переводной литературы как особой литературной системы. В монографии **«История русской переводной художественной литературы»** под редакцией **Ю. Д. Левина** (1995) дается обзор становления и развития русской переводной литературы со времен Древней Руси по XVIII век. Однако эта работа, охватывая большой корпус текстов, концентрируется на вхождении в русскую литературу отдельных жанров и целых национальных литератур, в более ограниченном объеме касается культурного контекста, в котором работали переводчики, и практически не затрагивает вопросы конкретных переводческих норм и стратегий, тем более — на уровне конкретных переводов: формат этой книги не позволяет дать подробный сравнительный анализ отдельных переводных текстов.

⁹² См. напр. Кашкин И.А. Ложный принцип и неприемлемые результаты // Для читателя-современника. — М.: 1968. С. 377—410

Количество современных работ, исследующих феномен переводной литературы в ее взаимосвязи с принимающей литературной системой, а также связь переводческих стратегий и норм с социокультурным контекстом их возникновения, в отечественном литературоведении невелико. Можно назвать лишь ряд диссертационных работ, посвященных роли переводных литератур в «целевой» литературной полисистеме⁹³ и формированию переводческих норм⁹⁴, работ, в которых перевод зарубежного автора рассматривается в связи с «принимающей» литературной ситуацией и ценностной позицией переводчика.⁹⁵ Проблема же перевода как отражения и фактора формирования литературной репутации до сих пор практически не становилась предметом исследования в отечественной науке. Этим пока еще периферийным положением «культурологического переводоведения» в России обусловлена еще большая актуальность подобных разработок на отечественном материале.

4. Культурологическое переводоведение и современная текстология: точки соприкосновения в подходе к сравнительному изучению переводов

Поскольку перевод в читательском сознании является репрезентацией исходного текста (и подавляющее число читателей сознательно или неосознанно «забывает», что читает перевод, полагая, что через перевод имеет доступ напрямую к автору), сравнительную историю переводов одного и того же текста можно воспринять как историю его вариантов («редакций»), характер которых различается в зависимости от культурной ситуации и позиции переводчика. Такое изучение переводов как вариантов/интерпретаций одного и того же текста, изменяющегося с ходом истории и переносимого из одной литературной культуры в другую, по сути является *текстологической* задачей.

⁹³ Татарчук Е. Переводная французская литература в журналах 1820—1830-х годов и формирование русской прозы. — М.: 2005; Смирнова А. Переводная литература и ее восприятие во Франции на рубеже XIX—XX веков. — СПб.: 2011.

⁹⁴ Исаева Н. Проблема формирования переводческих норм в жанре баллады. — М.: 2011

⁹⁵ Ачкасов А. Русская переводческая культура 1840-х — 1860-х годов: На материале переводов драматургии У. Шекспира и лирики Г. Гейне. — Вел. Новгород, 2004; Бахнова Ю. Поэзия Оскара Уайльда в переводах поэтов Серебряного века. — Томск, 2010; Бурова Е. Немецкая романтическая лирика в русских переводах второй половины XIX века. — СПб.: 2009

Современная текстология из вспомогательной дисциплины, обслуживающей издание литературных памятников, развилась в науку, тесно связанную с теорией и историей литературы. Такие исследователи, как Б. Томашевский, Д. Лихачев, позже — А. Гришунин, подчеркивали, что текстология должна заниматься вопросами истории меняющегося текста произведений с учетом исторического, биографического и др. контекста и с учетом целей и мотивов, стоящих за изменениями. **Б. Томашевский** подчеркивал, что текстология как история текста служит истории литературы. Историк литературы изучает литературную эволюцию, однако чтобы получить непрерывную картину движения литературы, необходимо изучать, сопоставляя, варианты произведения — «моментальные снимки» объекта, находящегося в движении⁹⁶. **Д. Лихачев** писал: «Изучение истории текста не может ограничиваться установлением порядкового взаимоотношения текстов. Текстология изучает и характер самих текстов, цели, ради которых они составлялись, причины их изменений и т. п. в пределах, необходимых для объяснения их истории. В историю текста произведения входит его литературная история и внелитературная, творческая история памятника и все те нетворческие моменты, которые привели к изменению текста (случайные утраты и искажения, изменения под давлением цензуры, требований политических организаций, гонимых соображений и проч.)»⁹⁷. Современный исследователь **А. Гришунин**⁹⁸ понимает текстологию широко, как критику и толкование текста, то есть, «филологическое прочтение и критический анализ текста на основе его понимания. Он также подчеркивает важность текстологической методологии для теории и истории литературы: «Обогащаясь новыми понятиями и представлениями, современная текстология входит составной частью в комплексную теоретическую, методологическую проблему литературоведения. Текстологическое исследование, углубленное в историю текста, осуществляет существенную часть методологического принципа историзма, необходимого литературоведению»⁹⁹.

Современные текстологи особо настаивают на важности *комплексного* изучения истории текста и тех изменений, которым он подвергается: по словам Лихачева, «Главный

⁹⁶ Томашевский Б.В. Писатель и книга. — М.-Л.: 1928.

⁹⁷ Лихачев Д.И. Текстология. — М.: 2006. С. 10.

⁹⁸ Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии.— М.: 1998.

⁹⁹ Там же, с. 7.

методический принцип современной текстологии состоит в том, что история текста произведения изучается не в разрозненных чтениях его отдельных мест, а как единое целое. Анализ отдельных разночтений и чтений текста ведется не изолированно в каждом отдельном случае и не для формального восстановления «первоначального», авторского чтения, а послойно в составе контекста <...>¹⁰⁰. Под этим контекстом понимается не только текст как целое, но и биографические, социокультурные, эстетические и др. факторы. В свете этого выявление сопоставительным методом переводческих стратегий, понимаемых как закономерности в изменениях/преломлениях оригинала переводчиком, восстановление их контекста и написание «истории» диккенсовского романа в русских переводах являются текстологической задачей. Отметим, что, по замыслу Лихачева, текстология должна включать в свою орбиту и вопросы перевода: «Перевод часто сопровождается вольными и невольными изменениями и переделками. Ряд произведений, переведенных с других языков, представляются не переводом собственно, а свободным переложением (к тому же часто и сокращенным) оригинальных произведений. ... Изменения эти также подлежат выявлению и изучению с точки зрения обусловивших их причин, личности переводчика, времени и места переделки, с точки зрения исторической судьбы текста, влияния его на последующую традицию»¹⁰¹.

В текстологических исследованиях последних лет идея реконструкции «идеального» текста продолжает подвергаться критике, тогда как на первый план выходит фиксация ключевых моментов в движении авторского текста. Повышается роль текстологии именно в воссоздании исторического контекста произведения: помимо задачи установления «подлинной», «единственно верной» версии текста, все большую важность приобретает восстановление его истории в версиях и редакциях и особенно помещение этой истории на соответствующий бытовой, литературный и т. д. фон. Текстологический историко-культурный комментарий, восстанавливающий контекст, служит основой для более полного понимания текста, для вскрытия факторов, обусловивших авторские либо издательские решения и правки. При этом от проблем удаленных во времени литературных памятников текстология переходит и к проблемам комментированного — а

¹⁰⁰ Лихачев Д.И. Текстология. — М.: 2006. С. 10.

¹⁰¹ Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. — М.: 1998. С. 183

значит, особым образом научно осмысленного, истолкованного — издания современных текстов.

Современная русская текстология осваивает опыт французского литературоведения — так называемой «генетической критики», которая уделяет основное внимание не итоговому законченному произведению, а процессу становления текста, различным этапам его создания, «авантексту» — тому, что предшествует тексту: совокупности подготовительных материалов, черновиков, промежуточных печатных изданий. Даже черновые редакции текста рассматриваются в качестве самостоятельных произведений. В этой традиции отечественный исследователь Н. В. Котрелев¹⁰², анализируя историю текста вольного перевода Владимира Соловьева стихотворения «Ночное плавание» Г. Гейне, приходит к такому выводу: «Так называемый “окончательный текст” (дефинитивный, канонический текст, “последняя авторская воля” и т. п.) — функционально ограниченный, частный момент внутренней (история создания и авторская публикация как содержательный жест литературного поведения автора) и внешней (бытование в культуре) жизни авторского текста. ... Напротив, содержательная ценность текста сохраняется вполне, если мы воспринимаем его как произведение становящееся, чей смысл создается и пересоздается в течение четверти века — если мы воспринимаем и представляем его себе и читателю как упорядоченное множество волеизъявлений автора». Это побуждает текстологов к тщательному анализу вариантов текста, к прослеживанию процесса «создания и пересоздания смысла» произведения.

Проблемы текстологии как истории и критики текста — а именно таковой является текстология комментирующая, поскольку она не просто восстанавливает и выстраивает в хронологической последовательности факты, но воссоздает логические связи, объясняет и интерпретирует — были подняты в сборнике *«Проблемы текстологии и эдичионной практики»* (2003) и в ходе последующего круглого стола, темой которого как раз и стали проблемы комментированных изданий. Так, В. А. Мильчина, автор развернутого комментария к книге Жермены де Сталь «Десять лет в изгнании», который читается как самостоятельное исследование, считает комментарии полем применения междисциплинарного подхода: в них могут войти сведения из истории, экономики,

¹⁰² Котрелев Н.В. История текста как континуум волеизъявления автора: Вл. Соловьев. Ночное плавание: Из «Романцero» Гейне // Историко-филологический сборник «Шиповник»: К 60-летию Романа Давидовича Тименчика. — М.: 2005. С. 5–24.

лингвистики и других наук, что расширит контекст не только для понимания самого произведения, но и для понимания его влияния на мышление и творчество современников.

Схожие идеи высказывались и на конференции «*Современные проблемы текстологии русской литературы*» (2005), хотя здесь выступления были посвящены более частным и прикладным вопросам. Так, Н. Ю. Алексеева (ИРЛИ) в своем докладе «Текстологические проблемы издания авторов XVIII века» подчеркнула, что научное издание произведения — это прежде всего «толковое» издание, которое делает возможным понимание произведения читателем, а филолог-издатель здесь служит интерпретатором и посредником. Филологический комментарий текстолога не только открывает текст современному читателю, но как бы открывает его во времени, подчеркивает его историческую природу.

Наконец, в последние годы призыв к объединению текстологических и историко-литературных подходов привел к созданию серии конференций и сборников «*Текстология и историко-литературный процесс*» (2013, 2014, 2015 г.)¹⁰³. Концепция этих сборников шире традиционной издательской и эдиционной проблематики: в них входят работы, находящиеся на стыке текстологии, истории и социологии литературы — исследования, посвященные проблемам функционирования литературных институтов в России (напр. цензуры, литературного журнала), научному комментированию литературных произведений, взаимовлиянию авторов, поэтике и генезису как текстов, так и отдельных художественных образов. Кейсы, рассмотренные в статьях сборника, исследуют влияние внелитературных факторов на атрибуцию текстов (средневековый поэт приписывает свой текст древнему скальду, чтобы повысить свой авторитет в глазах читателя, опираясь на высокий культурный статус древней устной поэзии)¹⁰⁴, влияние политических позиций авторов исторических текстов на подбор фактов и их освещение, на выбор лексических и грамматических средств¹⁰⁵, особенности цензурной редакции пьесы Островского в

¹⁰³ Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2013. Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2014. Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015.

¹⁰⁴ Елифёрова М. Конструируя источник: казус Haraldskvæði // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015. С. 5—15.

¹⁰⁵ Демичева Н. Произведения о новгородском походе Ивана III 1471 г. в контексте взаимодействия литературы и политики // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015. С. 28—38.

контексте истории цензуры и ее роль в восприятии автора публикой¹⁰⁶, роль самиздатских форм публикации в сохранении и интерпретации литературного наследия XX века¹⁰⁷, наконец, обращаются к вопросам издания и переиздания переводных текстов¹⁰⁸.

Таким образом, текстологические методы (сопоставительный анализ вариантов/редакций текста, реконструкция истории текста, объяснение авторских правок, замен, сходств и различий между вариантами с привлечением более широкого историко-литературного и социолого-литературного контекста) сегодня активно применяются для решения историко-литературных задач. Однако среди широкого круга подобных работ крайне мало таких, которые бы применяли этот подход и методологию к историческому и критическому анализу переводного текста. Мы полагаем, что, сопоставляя переводы с оригиналом и друг с другом, применяя при этом принципы текстологического анализа, мы можем получить ценные знания о том, как при помощи переводов в разных культурных ситуациях конструировался «образ» исходного текста, а значит, и образ автора. К сожалению, в преобладающем числе случаев подход, основанный на сопоставлении различных переводов друг с другом и с оригиналом, используется лишь для выводов о большей или меньшей «верности» переводов оригиналу и об их качестве (как это происходило с Диккенсом) — что ближе традиционной текстологии с ее безусловным приматом «единственно верного», «окончательного» или, напротив, «изначального» текста, чем современной текстологии, ориентированной на процесс изменчивого бытования текста в его вариантах. Между тем именно к такому «контекстуализированному» сопоставительному анализу переводов-вариантов призывают идеологи культурологического переводоведения, ставя вопрос о культурной роли перевода и о факторах, формирующих переводческие стратегии. И, как мы полагаем, именно такой подход может быть полезен для ответа на актуальный теоретико-литературный вопрос о том, как перевод и переводческие стратегии отражают и

¹⁰⁶ Зубков К. Цензурная редакция комедии А. Н. Островского «Доходное место» // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. М, 2015, стр. 54—65.

¹⁰⁷ Неклюдова О. Роль самиздатского журнала «Часы» в изучении и сохранении наследия поэзии первой половины XX века // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015. С. 136—147.

¹⁰⁸ Азов А. О переиздании перевода «Посмертных записок Пиквикского клуба» под редакцией Густава Шпета // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2013. С. 158—176.

формируют литературную репутацию зарубежного автора в процессе его творческого освоения иной культурой, т. е. межкультурного трансфера. Поэтому нам представляется плодотворным применить именно текстологический подход к сравнительному анализу переводов «Пиквика».

5. «Случай» Чарльза Диккенса в России: опыт исследования роли перевода в динамике литературной репутации писателя

По ряду причин особенно удачным материалом для сравнительного историко-переводческого исследования, позволяющего прояснить корреляцию между литературной репутацией автора и переводческими стратегиями, являются русские переводы Ч. Диккенса.

Диккенс — писатель, тесно связанный с историей русской культуры, широко читаемый в России и входящий в кругозор практически каждого русского человека. Это один из популярнейших представителей английской литературы в нашей стране. Еще Достоевский писал о том, что Диккенс, пожалуй, роднее русскому человеку, чем любым другим европейским народам¹⁰⁹. Диккенс оказал огромное влияние на творчество крупнейших русских писателей, таких как Толстой, Достоевский, Григорович, Гончаров и др.¹¹⁰. Переводы столь знакового писателя, посредством которых он вошел в русскую культуру, несомненно, нуждаются в изучении.

Начиная с XIX века Диккенс является предметом многочисленных споров о переводе. Критик А. Дружинин¹¹¹, переводчики Е. Ланн¹¹², Нора Галь¹¹³, К. Чуковский¹¹⁴,

¹⁰⁹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя, 1873 и 1876 гг. // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 10 тт. Том 10. — М.: 1958.

¹¹⁰ Об этом см. Лурье М.М. Достоевский и Диккенс // Ученые записки ЛГПИ. 1969. Т. 423. С. 30—38; Wilson A. Dickens and Dostoevsky. Dickens Memorial Lectures, 1970 // Supplement to the Dickensian. 1970. September. P. 41—61; Апостолов Н.Н. Толстой и Диккенс // Толстой и о Толстом. Новые материалы. Сб.1. — М.: 1924, Набоков В.В. Лекция о Диккенсе. // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. — М.: 1998 и др.

¹¹¹ Дружинин А.В. Письма иногороднего подписчика. Письмо 14 (О переводе И. Введенским «Базара житейской суеты» в «Отечественных записках») // «Современник», 1850, т. 21, № 5, отд. 6. С. 93—94

¹¹² Ланн Е.Л. Стиль раннего Диккенса и перевод «Записок Пиквикского клуба». // Литературная учеба, № 2, 1937. С. 117—119.

¹¹³ Галь Н.Я. Слово живое и мертвое. — М.: Международные отношения, 2001. С. 75

¹¹⁴ Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. — М.: Сов. писатель, 1968. С. 61, 102—105, 171—172, 300—310

А. Федоров¹¹⁵, И. Кашкин¹¹⁶, В. Ланчиков¹¹⁷ в своих работах, посвященных проблемам перевода, регулярно обращаются именно к русским переводам Диккенса. Такой интерес свидетельствует о том, что данный автор занимает центральное место в русской переводной литературе.

При этом сказать, что рецепция Диккенса через перевод исследована досконально, до сих пор нельзя. Для переводчиков и критиков XIX века, как, впрочем, и для большинства исследователей советского периода, русские переводы Диккенса служат скорее отправной точкой для защиты и продвижения собственных взглядов на перевод, его задачи и методы. В основном предметом их анализа являются переводы И. И. Введенского, одного из самых признанных, талантливых и в то же время спорных творцов русского Диккенса (что дает богатый и яркий материал, однако и суживает поле исследований). Так, А. Дружинин критикует Введенского за чрезмерное, на его взгляд, использование русского просторечия, Е. Ланн, обвиняя Введенского в русификации и отсебятинах, обосновывает необходимость нового научного подхода к переводу, А. Федоров также приводит Введенского как пример отжившего («вольного», «русифицирующего») подхода к переводу, преодоленного переводом «реалистическим», Нора Галь, К. Чуковский и И. Кашкин, напротив, делают акцент на «естественности» и «выразительности» переводов Введенского при всей их недопустимой вольности, противопоставляя его подход очуждающим, ориентированным на формальную точность (советскими авторами употребляется оценочный термин «буквализм») стратегиям, которые в советской науке о переводе подвергаются резкой критике. Комплексное же изучение переводческой стратегии Введенского в ее социокультурном контексте, тем более развернутое аналитическое сравнение ее со стратегиями других переводчиков Диккенса, не входит в задачи этих авторов.

Более глубокое понимание стратегии Введенского дает статья Ю. Левина в сборнике «Русские переводчики XIX века»¹¹⁸: он наиболее полно рассматривает переводческую манеру Введенского в ее связи с состоянием отечественной литературной

¹¹⁵ Федоров А.В. Основы общей теории перевода. — М.: Высшая школа, 1983. С. 52—53

¹¹⁶ Кашкин И.А. Ложный принцип и неприемлемые результаты // Для читателя-современника. Статьи и исследования. — М.: 1968. С. 377—410

¹¹⁷ Ланчиков В.И. Идиолект напрокат. Гоголевские реминисценции в переводах И.И. Введенского. // Тетради переводчика. Вып. 26. — М.: Рема, 2007. С. 173—182

¹¹⁸ Левин Ю.Д. Ириарх Введенский. // Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. — Л.: Наука, 1985. С. 105—143

системы (а именно — поворотом от романтизма к реализму). Левин спорит с расхожей оценкой переводов Введенского как неряшливых, русифицирующих и недопустимо вольных, видя в его стратегии переходный этап к «реалистическому», «адекватному» переводу — некоему идеальному переводу, звучащему максимально естественно и при этом сохраняющему эстетическое своеобразие оригинала (именно такой перевод мыслится советскими переводоведами как конечная цель эволюции переводческой теории и практики).

В целом стратегию Введенского противопоставляют, с одной стороны, «ремесленным» продуктам позднейших переводчиков (не вдаваясь в причины того, почему эти переводы таковы, и объясняя все отсутствием индивидуального таланта у их создателей), с другой стороны — «мертвящей точности» переводов, выполненных с очуждающих позиций. В этих противопоставлениях советская теория и практика перевода провозглашает Введенского «своим», хотя и неизбежно «отсталым», т. е. одним из ранних первопроходцев в области «адекватного» перевода. При всем обилии ярких и точных наблюдений такой подход страдает от нормативности и прескриптивности (то есть анализ переводов Введенского необходим, чтобы проиллюстрировать то, как, по мнению авторов, нужно *правильно* переводить зарубежную литературу). Что же касается других переводчиков Диккенса, то их стратегии служат лишь предметом эпизодических упоминаний (первые журнальные переводы — как синоним «уродующего сокращения», переводы В. Ранцова — как синоним «серой ремесленности», переводы Е. Ланна и А. Кривцовой — как синоним «мертвящей точности»).

Кроме того, перечисленные выше работы концентрируются на проблемах перевода как такового: рассматривая перевод как творческую деятельность, они практически не рассматривают его как средство отражения и формирования сложившегося в культуре «образа» Диккенса. Вопросы перевода как формы рецепции Диккенса затрагиваются в работе И. Катарского «Диккенс в России»¹¹⁹, который, кстати, дает и весьма подробную реконструкцию репутации Диккенса, правда, лишь до 1860-х гг. Однако его книга охватывает лишь два десятилетия (1840-е — 1860-е гг.) и, признавая важную роль перевода в формировании литературной репутации автора, все же не ставит себе задачей глубокое изучение переводческих стратегий, концентрируясь прежде всего на отзывах о

¹¹⁹ Катарский И.М. Диккенс в России. — М.: 1966

Диккенсе в критике и прессе. Ранние переводы Диккенса получают у Катарского краткую оценочную характеристику «реакционных», «оглупляющих» и «уродующих» оригинал, многочисленные переводы конца XIX века вообще не попадают в область интересов автора, подробно же освещено лишь переводческое наследие Введенского (хотя и здесь автор привносит не столь много нового к сформировавшимся в советском переводе взглядам на Введенского как неряшливого, но талантливого переводчика, который сочиняет «от себя», однако «пером, настроенным под Диккенса»).

Следует также упомянуть две диссертационные работы, посвященные рецепции Диккенса в России посредством перевода: это работа И. Кондариной «Рецепция романистики Ч. Диккенса в 1850—1950 гг.»¹²⁰ и работа И. Грединой «Восприятие Диккенса в России (1860—1880 гг.)»¹²¹. Однако работа Кондариной сосредоточена в первую очередь на вопросах качества перевода (точного определения которому, впрочем, не дается) и верности его оригиналу и в целом следует «эволюционному» подходу советского переводедения, пользуется его терминологией и оценками¹²². Работа И. Грединой ограничивается вопросами рецепции поздних произведений Диккенса, и вопрос переводческих стратегий в ней играет вспомогательную роль.

Между тем именно на примере Диккенса можно удачно проследить историю отражения и формирования литературной репутации автора посредством перевода, проведя сравнительный анализ сменяющих друг друга переводческих стратегий. Во-первых, потому, что Диккенс в России прошел путь изменения культурного статуса от беллетриста второго ряда до признанного классика, которым стал уже в конце XIX века, и многочисленные отзывы в критике и прессе позволяют составить достаточно полное

¹²⁰ Кондарина И. Рецепция романистики Ч. Диккенса в 1850—1950 гг. — М.: 2004.

¹²¹ Гредина И. Восприятие Диккенса в России (1860—1980 гг.). — Томск: 2000.

¹²² По сути, хотя нельзя не признать заслугу И. Кондариной в анализе нового текстового материала, ее выводы полностью повторяют положения советского переводедения: «Переводы И. И. Введенского ознаменовали поворот переводческой практики к новому пониманию адекватности в переводе. В. В. Бутузов, К.Д. Ушинский, М.Д. Никонова, Л.А. Шелгунова, А.А. Архангельская, М.А. Шишмарева и многие другие профессиональные переводчики, следуя принципам И.И. Введенского, стремились не технически передать совершенную форму оригинала, а воспроизвести его смысловую и эстетическую ценность. Появление "буквальных" переводов во второй половине XIX века обусловлено, как правило, не принципиальной позицией переводчика, а недостатком свободным владением лексико-стилистическими ресурсами родного языка. «...» Приверженцы литературоведческого подхода к переводу И.А. Кашкин, Г.Р. Гачечиладзе и др. требовали от переводчика целостного восприятия оригинала и воспроизведения его эстетической функции. Переводчики школы Е. Ланна подходили к переводу формально и стремились к буквальному копированию каждого элемента иноязычного произведения». // Кондарина И. Рецепция романистики Ч. Диккенса в 1850—1950 гг. — М.: 2004. С. 171—173

представление о динамике литературной репутации писателя. Во-вторых, потому что Диккенс, начиная с первого появления его произведений в России и вплоть до 50-х гг. XX века, активно переводился на русский язык; большинство его произведений претерпело несколько переводов, причем не только хронологически сменяющих друг друга, но и выполненных одновременно — настолько высока была журнальная и издательская конкурентная борьба за шанс первым познакомить читателя с романом или повестью Диккенса. Такое обилие переводов, выполненных в различные периоды и с различных позиций, дает богатый материал для сравнительного анализа переводческих стратегий.

Роман Диккенса «Записки Пиквикского клуба» представляет собой особенно выгодный материал для такого анализа, поскольку новые переводы этого произведения появлялись регулярно на протяжении полутора столетий, охватывая весь долгий путь функционирования романа в русской культуре: от первого появления на русском языке в 1838 г. до публикации в составе собраний сочинений в 1890-е гг. и полемического перевода Е. Ланна в 1933 г. Этот путь непосредственно связан с изменением культурного статуса и литературной репутации Диккенса в России, что позволяет наиболее полно выявить роль перевода как отражения и фактора формирования литературной репутации именно на материале переводов «Пиквикского клуба».

Переводы «Записок Пиквикского клуба», выполненные на протяжении XIX века, будут основным материалом данного исследования. В качестве контекста, позволяющего судить о литературной репутации Диккенса в России, будут привлекаться критические работы, журнальные статьи и заметки, учебные пособия и справочно-энциклопедические издания.

Скажем отдельно несколько слов о той **методологии**, которую мы ставим себе задачей опробовать и развить на материале русских переводов «Пиквика». В самом общем смысле она опирается на *сравнение* различных переводов романа. С одной стороны, сравнительный анализ переводов не является для отечественной науки чем-то новым. Однако обычно такой анализ тяготеет не к сравнению переводов друг с другом с учетом общелитературного контекста, а к сравнению переводов с оригиналом, затем — друг с другом по степени «близости» к оригиналу, и в конечном счете возвращается все к тем же вопросам «качества» и «верности» переводов — сводятся ли они к индивидуальному таланту переводчика, или к правильности выбранного им «художественного метода», не

так важно. Кроме того, для сравнения обычно выбираются один-два наиболее ярких или известных отрывка: это понятно с учетом их особой культурной значимости, но и накладывает известные ограничения. Мы же предлагаем применить к отечественному материалу несколько иную методологию. Во-первых, это текстологический подход — метод комплексного, сквозного, на большом объеме материала, сопоставления перевода с оригиналом с целью выявления повторяющихся паттернов, закономерностей во внутренней логике переводческих решений, — т. е. переводческих стратегий.

Во-вторых, это предложенный переводоведами культурологической школы (и также текстологический по сути) контекстуализированный сравнительный метод, т. е. сравнение переводов с оригиналом и друг с другом с учетом их социокультурного контекста. Цель такого сравнения — выявить подвижную связь между переводческими стратегиями и тем состоянием литературной культуры, которое коррелирует с ними по времени. Поскольку эта связь двусторонняя — литературная культура порождает определенные стратегии, а затем сама развивается и изменяется под влиянием созданного переводного текста, — очень важно насколько возможно тщательно восстановить этот изменяющийся культурный контекст перевода и восприятия («преломления», в терминологии А. Лефевра) «Пиквика» по сохранившимся текстовым свидетельствам: критическим отзывам, сведениям о работе издательств и издателей, справочным статьям, учебникам, мемуарам и т. д.

Наконец, описывая фон создания переводов, мы постарались выделить среди институтов литературной системы такой, который позволил бы систематизировать многообразные и разрозненные факторы литературного контекста, влияющие на переводческие стратегии. По нашему мнению, таким институтом является *издательство*. Издатель служит посредником между инокультурным текстом и его читателями — он отбирает тексты для перевода, формулирует задачу перевода и выявляет потенциальную аудиторию, нанимает переводчика и/или редактора, разделяющего те или иные ценности, так или иначе реагирует на изменения читательского спроса и отзывы в критике. Именно издатель в новейшей европейской культуре является заказчиком и инициатором (*patron*, в терминологии А. Лефевра) переводов, а значит, те ценности и установки, которые разделяет издатель, во многом определяют характер перевода. И наконец, именно издатели — в том числе посредством перевода — а не только сами переводчики как

отдельные личности, принимают активное участие в формировании и/или трансляции статусов и литературных репутаций в литературе. Поэтому мы будем рассматривать **перевод как издательский проект**: иными словами, говоря о переводческих стратегиях, мы должны выяснить их связь с ценностной позицией издательства, инициирующего перевод, и с той репутацией Диккенса, которую разделяет, а значит, стремится поддержать или установить издательство. Не случайно переводы Диккенса толстых энциклопедических журналов Смирдина конца 1830-х гг., переводы журналов «с направлением» 1840—1850-х гг. и переводы народно-просветительских издательств конца XIX века значительно различаются по своим стратегиям; с другой же стороны, стратегии переводов, выполненные издателями схожего типа, имеют гораздо больше общего, чем различий.

Несколько слов о методике описания переводческих стратегий. Анализируя переводческие стратегии, мы подразделяем все переводческие решения на три группы: 1) степень формальной полноты и точности (наличие и характер сокращений, дополнений и замен — обычно на уровне от отдельной детали или абзаца и до главы, эпизода или сюжетной линии), т. е. выбор переводчиком того, что из предметно-образной и сюжетной стороны текста нуждается, а что не нуждается в сохранении; 2) передача языковых и стилистических особенностей оригинального текста (выбор относительно того, какие особенности языка и стиля следует сохранить) и 3) передача национально-культурных особенностей текста (т. е. выбор степени культурной чуждости текста, сохраняемой в переводе). Говоря о полноте и точности перевода, мы не оперируем оценочными значениями этих слов, а используем их как объективную характеристику переводческой стратегии, как предложено М. Гаспаровым¹²³: показатель точности — доля точно воспроизведенных слов от общего числа слов подстрочника; и показатель вольности — доля произвольно добавленных слов от общего числа слов перевода. Например, фразу *...confessionals like money-takers' boxes at theatres...* И. Введенский передает менее точно, чем М. Шишмарева:

...исповедальни точно суфлерския будки в театрах ... (Введенский)

...исповедальни точно театральные кассы... (Шишмарева).

¹²³ Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. — М.: 2001. Эл. ресурс: <http://www.philology.ru/linguistics1/gasparov-01e.htm>

Введенский заменяет два из пяти значимых слов (money-takers' boxes, «кассы») словами, отличными по значению («суфлерские будки»): тогда как Шишмарева переводит их точно — «кассы». Это пример различной степени формальной точности, который можно описать количественно. В целом в данной работе мы не пользуемся количественными методами, поскольку оперируем достаточно различными по объему отрезками крупного прозаического текста (например, в сокращенном переводе мы имеем дело с переставленными и удаленными главами, что сводит к нулю применимость количественных методов); однако оставляем за собой право говорить о большей или меньшей формальной точности перевода, не забывая, что, словами М. Гаспарова, «понятия "точности" и "вольности", о которых здесь идет речь, — понятия исследовательские, а не оценочные: "точный перевод" не значит "хороший перевод", а "вольный перевод" — "плохой перевод". Какой перевод хорош и какой плох, это решает общественный вкус, руководствуясь множеством самых различных факторов».

Основанием для выявления закономерности в переводе служит относительное количественное преобладание однотипных переводческих решений, выявляемое при сопоставлении перевода с оригиналом и с другими переводами (как другими реализованными возможностями). Как правило, подобные закономерности, сознательно или неосознанно реализуемые переводчиком, находятся в логической взаимосвязи друг с другом и с задачей, которую ставит себе переводчик. Систему подобных взаимосвязанных закономерностей в переводческих решениях мы и называем переводческой стратегией.

В дальнейших главах работы будет представлен анализ конкретного текстового материала, проведенный с использованием выбранной и доработанной нами методологии, и сделанные в ходе этого анализа выводы и предположения.

Глава 2. Диккенс как модный беллетрист, или «английский Поль де Кок». Переводы рубежа 1830—1840-х гг.

Говоря о ранних переводах «Записок Пиквикского клуба», мы имеем в виду анонимный перевод, опубликованный в 1838 г. в журнале «Сын Отечества» под заглавием «Похождения Пиквика и друзей его»¹²⁴, и перевод Вл. И. Солоницына, опубликованный в 1840 г. в журнале «Библиотека для чтения» под заглавием «Записки бывшего Пиквикского клуба»¹²⁵. Эти переводы мы объединяем не только по хронологическому принципу, но и в силу явной общности переводческой стратегии, выбранной при их создании. В настоящей главе мы продемонстрируем единство этой стратегии на конкретных примерах, а также раскроем истоки ее формирования в связи с особым состоянием поля русской литературы в 1830-х гг.

Специфика стратегии ранних переводов «Пиквикского клуба» заключается в том, что Диккенс воспринимается переводчиками как модный беллетрист, поэтому характер передачи романа на русский язык диктуется механизмами моды. Это обусловлено как соответствующей литературной репутацией писателя, сложившейся к этому моменту в русской культуре, так и особенностями издательской политики журналов, по инициативе которых были предприняты и в составе которых опубликованы упомянутые переводы.

1. Культурный контекст журнальных переводов «Пиквикского клуба» 1838—1840-х гг. Смирдинский толстый журнал и мода на Поль де Кока.

Литературная репутация Диккенса в России к моменту появления ранних переводов (1838—1840 гг.).

Литературная репутация Диккенса в этот период в значительной степени основывается на зарубежных источниках: едва Диккенс «проснулся знаменитым» в

¹²⁴ «Сын Отечества», 1838, ноябрь-декабрь, т. 6, отд. 2. С. 54—116

¹²⁵ «Библиотека для чтения», 1840, т. 40-41 (май-август). С. 59—220 (Ин. словесность) и 1—150 (Ин. словесность)

Англии, как слухи о его невероятной популярности доходят до России. В марте 1836—октябре 1837 г. ежемесячными выпусками выходит первый роман Диккенса *The Pickwick Papers*, принесший ему ошеломляющий успех, вход в блестящие литературные и светские круги и титул «Неподражаемого Боза»¹²⁶. А уже в 1838 г. в газете «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“» и в журнале «Библиотека для чтения» появляются заметки, упоминающие огромные тиражи первого романа Диккенса в Англии — 40 000 экземпляров. Показательно, что в обоих изданиях заметки эти публикуются в разделе «Смесь» — то есть в разделе, где печатаются новости, курьезы и занимательные факты со всего мира. Уже здесь мы видим действие механизма моды, которая в эту эпоху традиционно приходит в Россию из Европы¹²⁷: журналы привлекают внимание русского читателя к Диккенсу как к нашумевшему, популярному зарубежному культурному явлению. Первые упоминания о Диккенсе и его нашумевшей новинке прежде всего констатируют факт литературного успеха (иными словами, рассказывают русскому читателю, что Диккенс нынче в моде в просвещенной Европе), и лишь затем пытаются отыскать причины этой внезапной славы в особенностях творчества автора.

Вот как отзывается о Пиквике газета «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» в 1838 г.: «В Лондоне недавно вышло сочинение, которого литературный успех затмил даже славу байроновых и вальтерскоттовских творений. В несколько месяцев было раскуплено 4000 экземпляров его.¹²⁸ Оно называется “Клуб Пичвистов”. Это комический роман, который по остроумию, веселости и живости красок ставится англичанами выше романа Скарронова и “Чувствительного путешествия” Стерна. Он содержит в себе самое верное, живое и шуточное описание нравов, обычаев и характера английской нации, вставленное в рамку площадной философии и соединенное с разными приключениями, в которых ролю, или, лучше сказать, жертв играют Пичвисты. (Известно, что Пичвисты

¹²⁶ Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. — М.: 1975

¹²⁷ Более того, перевод «Пиквика» 1838 г. в «сыне Отечества» сделан с французского перевода-посредника м-м Эжени Нибойе, о чем свидетельствуют особенности транслитерации имен (а возможно, и перевод 1840 г. тоже — такую возможность допускает в 1853 г. рецензент журнала «Современник», утверждая, что перевод Солоницына сделан с французского переложения мадам Эжени Нибойе; правда, это утверждение не подкреплено конкретными цитатами, однако характер переводческой стратегии позволяет допустить такую возможность). Таким образом, первый роман Диккенса в чем-то повторяет путь модной новинки — фасона платья или шляпки, который приходит в Россию из «столицы моды» Парижа.

¹²⁸ И.М. Катарский считает, что это либо опечатка, либо сведения, относящиеся только к первому тиражу романа, тогда как тираж его 15-го выпуска — 40 000 // Катарский И.М. Диккенс в России. — М.: 1966. С. 26.

составляют комический тип британского характера во всех его изменениях.)»¹²⁹. Уже в этом кратком описании мы находим первые «кирпичики», которые лягут в фундамент ранней литературной репутации Диккенса в России: по мнению автора, роман Диккенса столь популярен, поскольку он комический (остроумный, шуточный); отличается верным и живым описанием характеров (то есть создает эффект узнавания); и наконец, содержит разнообразные приключения, то есть динамичный и захватывающий сюжет.

«Библиотека для чтения» в 1838 г. также помещает восторженный отзыв о Диккенсе¹³⁰, основываясь прежде всего на его невероятном коммерческом успехе: «...если вы хотите читать истинно хорошее произведение новейшей словесности, то читайте *Pickwick Club, by Boz (Dickens)*: эта книга переживет девятнадцатое столетие¹³¹ и достойна необыкновенного успеха, каким она пользуется в Англии, где в несколько недель разошлось ее более сорока тысяч экземпляров». Здесь, как видим, рецензент дает лишь общую положительную оценку книги, воздерживаясь от характеристики ее конкретных литературных достоинств — важнее всего оказывается факт «необыкновенного успеха» и огромного тиража.

В 1839 г. в «Северной пчеле»¹³² в переводном обзоре¹³³ «Английская литература в 1838 году» упоминается «неслыханное счастье, сопровождавшее романы Диккенса (Боц)» и обилие подражателей, появившихся у этого писателя. «Жадная публика покупает все» — говорит рецензент, свидетельствуя тем самым о коммерческом успехе не только Диккенса, но и его эпигонов. Обратим внимание на «обилие подражателей» и «жадную

¹²⁹ «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»», 1838, № 34, 20 августа. С. 680

¹³⁰ «Библиотека для чтения», 1838, т. 29. С. 101 (Смесь).

¹³¹ Предположение, что книга Диккенса «переживет 19 век», хотя и оказалось справедливым, в контексте тогдашней редакторской политики «Библиотеки для чтения» выглядит скорее одной из безудержно-категоричных сенсационных литературных оценок редактора журнала, О. И. Сенковского (или его сотрудников), чем следствием понимания того нового и важного, что принес Диккенс в мировую литературу. Таким же поспешно-восторженным и ни к чему не обязывающим выглядит в устах рецензента и последующее замечание: «К сожалению, она [книга о Пиквике] так хорошо написана, что никак нельзя сделать из нее сокращения для нашего журнала». О спонтанности и преувеличенности этой оценки позволяет судить тот факт, что уже через полтора года в журнале все-таки появится значительно сокращенный перевод романа — этим журнал как бы опроверг сам себя, что, по свидетельствам современников, часто случалось с «Библиотекой» в результате ее прихотливых, стремительных и категорично-сенсационных литературных суждений.

¹³² «Северная пчела», 1839, № 30. С. 119

¹³³ Мы включаем переводные обзоры зарубежных литератур в журналах той поры в источники отечественной литературной репутации Диккенса, учитывая их функцию в этот период: из первых рук донести информацию о ярких новинках, то есть, по сути, транслировать в Россию западную литературную моду.

публику», которая покупает все написанное в диккенсовском роде — это косвенно свидетельствует о том, что Диккенс у себя на родине дал начало некоему модному течению, и подражая ему, писатель может также стать коммерчески успешным на волне литературной моды. При этом о литературных особенностях творчества Диккенса сказано лишь то, что он и его подражатели пишут в жанре «сильных очерков и юмористических картин»: факт популярности снова оказывается важнее глубокого анализа ее причин

Итак, первыми элементами, из которых строится литературная репутация раннего Диккенса в России, являются 1) факт моды на него в Англии и 2) характеристики его творчества, которые воспринимаются как причины его популярности: юмор и комизм («комический роман», «остроумие», «юмористические картины», «шуточное описание»); меткая наблюдательность, создающая у читателей эффект узнавания («сильные очерки», «верное, живое ... описание нравов и характеров английской нации»); приключенческий компонент («разнообразные приключения»).

Особого внимания заслуживает замечание рецензента «Литературных прибавлений» о том, что комизм Диккенса соединен с «площадной философией»: здесь имеется в виду как обращение Диккенса к темам и картинам из «низкого» городского быта, так и доля снисходительности в оценке популярности Диккенса: это автор модный, но, как и многие модные фигуры, снискал популярность за счет невзыскательных вкусов толпы, подстроившись под ее ожидания и мировоззрение).

Таким образом, огромная популярность модного автора в глазах ранних рецензентов и критиков отнюдь не связана с высокой оценкой его таланта. Напротив, мода по природе своей преходяща, что дает критикам основания для восприятия модного писателя как второстепенного, временного явления в литературе и для противопоставления его бессмертным классикам или гениям. Кроме того, мода рассчитана на широкие массы; соответственно, модный Диккенс постулируется как автор легкий для восприятия непосвященными людьми, тогда как профессиональные читатели относятся к нему снисходительно, с готовностью подчеркивая его ограничения и недостатки.

Элемент критической снисходительности по отношению к Диккенсу, взгляд на его популярность как на следствие ветреной моды и всеядности широкой публики, становится общим местом для русской прессы этих лет. В 1839 г. в «Сыне Отечества» выходит

переводная статья французского критика Ф. Шаля¹³⁴ «Нынешняя английская словесность»¹³⁵ (позже эту же статью в другом переводе перепечатает «Северная пчела», так что мнению Ф. Шаля предоставили страницы сразу два популярных русских издания). В ней критик констатирует определенный упадок английской словесности, который видит в чрезмерной «фрагментации» жанра романа и в пристрастии романистов «мелочному» критическому анализу. «Нет Байронов и В. Скоттов, владык нравственного мира ... но зато есть множество дарований второстепенных, и критическое исследование отчасти заменяет силу творчества», — пишет он об английской литературе. К числу этих второстепенных дарований Шаль причисляет и Диккенса, который, по его мнению, пишет одних только «мошенников и кучеров», не поднимаясь выше описаний низкого быта. Основной чертой Диккенса критик считает грубый комизм, говоря, что в своем движении к веселости английский роман наконец «дошел до грубой радости *Пиквика*. Имя всеми повторяемое ныне, имя славное теперь, есть имя Карла Диккенса, творца его. Это наследник В. Скотта», — иронизирует Шаль.

В популярности Диккенса Шаль видит самый красноречивый пример упадка английского романа. «Простите, рыцари с веющими хоругвями, босоногие крестьянки шотландские..., — восклицает он. — Уступите места приказчикам лондонских лавок, кучерам дилижансов, ловким извозчикам, веселым глупцам, у которых шестьдесят лет от роду, огромное брюхо, маленький доход и пустая голова! Исчезните перед грубым и пошлым народом...». Шаль ощущает в творчестве Диккенса истоки некоего нового подхода к литературе, который он активно не принимает: вместо ясной сословной иерархии романов прошлого (где и рыцари, и босоногие крестьянки окружены эстетизирующим ореолом исторической дистанции, принадлежности к полупоэтическим временам) в область литературы попадает «пошлость» современного города, где иерархии нарушены и подвижны, а мелочное не отличить от важного. При этом критика возмущает не сам факт присутствия простолодыня в литературе, но иная манера его изображения, когда условно-эстетизированные «босоногие крестьянки шотландские» уступают место

¹³⁴ «Сын Отечества», 1839, т. 8, отд. IV. С. 28—48

¹³⁵ Разумеется, эта статья зарубежного автора не имеет прямого отношения к русским переводам «Пиквика», но тот факт, что издание, впервые познакомившее русского читателя с Диккенсом, предоставляет свои страницы этому мнению, позволяет сделать определенные предположения относительно позиции редакции по отношению к британскому романисту. К тому же уже по факту появления на страницах русской периодики переводная статья участвует в формировании литературной репутации писателя, — а впереди еще перевод 1840 г.

приказчикам и кучерам, занятым своими обыденными коммерческими и профессиональными заботами.

Говоря, вслед за многими, о невероятной популярности Диккенса, критик как бы дистанцируется от восхищенной публики и ее мнения: Англия, говорит он, «провозглашает Пиквика и Сама Веллера чудесными героями, а отца их, Карла Диккенса, великим писателем»; подразумевается, что читательская Англия находится под влиянием заблуждения. Чуть ниже критик дает «истинную» (авторитетную) оценку Диккенсу, как бы развеивая иллюзии публики: «У Диккенса есть легкость, рисовка и некоторая способность наблюдения, которая возвышается до низших званий мещан и привольно гуляет между простолюдинством. Он счастливо изобретает грубые сцены и гораздо хуже успеваает в подробностях и очерке характеров. ... Верность вещественных подробностей и странность темных закоулков, куда Диккенс водит своих читателей, награждая за его важные недостатки, делает его *писателем более забавным, чем с прочною славою*». Таким образом, по мнению Шаля, введение современной повседневности в области литературы, нарушение принятых в литературе иерархий делает Диккенса популярным среди эстетически неподготовленной публики, однако лишает его серьезного художественного значения.

Аналогичным образом воспринимают Диккенса и отечественные критики: например, рецензент «Отечественных записок»¹³⁶, в целом будучи положительно настроенным к Диккенсу и ставя его выше другого популярного английского романиста, Эйнсворта, довольно скептически отзывается о том роде литературы, в котором творят оба эти писателя. Говоря о романе Эйнсворта, критик называет его слабым подражанием «веселым, забавным, хотя и не всегда пристойным романам Диккенса». «Низкий тон Диккенса, выкупленный удивительно естественностью, заставляет хохотать до упада; в «Жаке Шеппарде», напротив, он производит самое неприятное чувство, — говорит рецензент. — Впрочем, надобно сказать вообще, что этот род литературы может быть удачен только весьма изредка, и то, когда ни герои романа, ни происшествия, ни самый язык не выходят из круга изящной литературы; принять же себе за правило смотреть на все с смешной стороны, выводить на сцену все отвратительно — расчет самый худой.

¹³⁶ Анонимная рецензия, «Отечественные записки», 1839, т. 7. С. 95 (Современная библиографическая хроника)

Такой взгляд и такие сцены слишком скоро наскучивают даже самому охотнику до них, а тем более людям, которые в новом литературном произведении хотели бы ... взглянуть на людей со светлой стороны, так редко выказывающейся в быту действительном». Таким образом, отказ от идеализирующей роли литературы, отказ писателя поставлять для читателя идеалы и образцы, как стилевые, так и моральные, и эстетические («герои, происшествия, самый язык»), по мнению критика, лишают писателя его вневременного художественного значения, а также отвращают от него людей, обладающих «изящным» вкусом.

Итак, судя по вышеприведенным высказываниям, к литературной репутации Диккенса добавляются такие компоненты, как неподдельный и заразительный, однако грубый и низменный комизм, вызывающий сильные, почти произвольные реакции смеха («грубая радость», «забавные, хоть и не всегда пристойные романы», «низкий тон ... заставляет хохотать до упада») и второстепенность, относительность дарования. Диккенсу предрекают забвение и отказывают в принадлежности к высокому искусству именно за то, что делает его популярным — за отказ от идеализации и романтизации в литературе и за обращение к подробностям низкой повседневности, выдержанное в юмористическом ключе.

Даже самые благосклонные рецензенты помещают Диккенса в один ряд с популярными авторами приключенческих романов для невзыскательной публики: Поль де Коком, Дюканжем, Эйнсвортом. Вот похвальный отзыв «Северной пчелы», относящийся к январю 1840 г.¹³⁷: «Диккенс, известный в литературе под псевдонимом Боз, почитается ныне лучшим романистом Англии. Его Николай Никльби достиг до шестого издания, а Оливер Твист есть превосходнейшая картина лондонских нравов, которую глубокое изучение человеческого сердца нарисовало самыми яркими красками сатиры и поэзии. Диккенс в полной мере поэт народный. Он соединяет в себе двойной талант французов Поль де Кока и покойного Виктора Дюканжа, только его кисть рисует образы чище и благороднее. Характер Жида в его Оливере Твисте есть создание высокое, которое Вальтер Скотт и Шекспир охотно признали бы своим. В юморе его много натурального комизма, нигде нет натяжки, и из всякого образа выглядывает живая человеческая фигура с душой и телом». Как видим, при всей доброжелательности рецензии лишь один характер

¹³⁷ «Северная пчела», 1840, № 17. С. 65

из романа Диккенса «освящается» высоким статусом Вальтера Скотта, в целом же его творчество сближается с французскими модными беллетристами.

В середине же 1840 г. критические отзывы о Диккенсе становятся еще более скептическими — в самой его популярности, которую невозможно отрицать, критики видят упадок литературы (связанный, несомненно, с расширением читающей аудитории и включением в нее новых слоев публики). Журнал «Сын Отечества»¹³⁸, ссылаясь на процитированную выше статью Ф. Шаля, пишет, что в ней читатель найдет «характеристику современной английской романистики, нелепой смеси ложных направлений, доказательства совершенного упадка вкусов», ярким примером которого служит Диккенс. В статье Шаля, говорит журналист, читатели найдут «объяснение причин успеха романов Мариета и Диккинса, компиляции которых расходятся в Англии лучше романов А. А. Орлова в России и Поль де Кока во Франции. Нельзя отнять и некоторого дарования, особливо у Диккинса; нельзя не сказать, что первые романы его и Мариета были любопытны как новость, притом хорошо обрабатывались, и оба автора иногда умеют схватить резкую местность и забавную народность¹³⁹. Но зато, особливо в последних романах Диккинса [имеются в виду «Николас Никльби» и «Оливер Твист» — прим. автора] и Мариета — что за безвкусие, что за пошлость, какая грязная карикатура, при совершенном отсутствии вымыслов и художнической отделки!». Не имея возможности отрицать громадную популярность Диккенса, автор приписывает ее в первую очередь дурному вкусу публики — как и любовь ее к другим модным беллетристам: «Впрочем, переводят же Поль де Кока...».

В июне 1840 г. в «Северной пчеле» в статье «Французы, писанные с натуры французами»¹⁴⁰ за подписью Ф. Булгарина (Ф. Б.) мы находим резкий отзыв если не о Диккенсе как таковом, то об английской нравоописательной литературе — жанре, в котором работает Диккенс: «...в Англии настал страшный неурожай на таланты, и нынешние любимые английские романисты роются в грязи, т. е. в самом низком классе общества, для отыскания образцов своему *нравоописанию*». Из этого отзыва мы можем

¹³⁸ «Сын Отечества», 1840, т. 2. С. 618—619

¹³⁹ В данном случае под этим понятием подразумевается не то, что называл «народностью литературы» В.Г. Белинский, то есть не способность литературы отражать национальный характер, историю и дух, а приметы простонародного быта и языка, сцены из жизни горничных, кучеров, арестантов и т. п.: вызывающие смех уже тем, что самим своим присутствием на страницах книги нарушают нормы «пристойного», допустимого в литературе.

¹⁴⁰ «Северная пчела», 1840, № 130. С. 519

предположить о том, сколь невысоко оценил бы рецензент литературное достоинство романов Диккенса как представителя этого жанра.

Таким образом, в период, предшествующий первым переводам «Пиквика», Диккенс приобретает репутацию модного беллетриста. При этом мода отнюдь не приносит автору высокого культурного статуса, — скорее, напротив, она подразумевает поверхностность и краткий век его шумной славы. Ценность Диккенса как писателя еще не проверена временем (современники лишь наблюдают его стремительный взлет — как подозревается, сиюминутный), а его тексты воспринимаются в лучшем случае как занимательные («забавные»), юмористические, верно схватывающие низовую натуру, в худшем — как грязные карикатуры, признаки культурного упадка, нарушения освященных временем литературных эстетических норм. Литературный успех Диккенса, который в равной степени признают и хвалители, и хулители, доброжелатели приписывают бесспорным, но все же относительным и скромным достоинствам (наблюдательности, живости слога, непосредственности юмора), критики же — грубому, невзыскательному вкусу толпы. И в том, и в другом случае творчеству Диккенса отказывают во «вневременном», «общечеловеческом» измерении: выраженный интерес к нему закономерен, но это скоротечный интерес всеядной толпы к новому и преходящему явлению моды.

Именно как к модному беллетристу подошли к Диккенсу издания, по инициативе которых были выполнены первые переводы его первого романа — «Сын Отечества» и «Библиотека для чтения». Чтобы глубже понять причины и характер их интереса к Диккенсу, а также их подход к переводу, следует дать краткий обзор этих изданий как продукта литературной ситуации 1830-х гг.

«Библиотека для чтения» и «Сын Отечества»: феномен толстого энциклопедического журнала

Итак, в качестве модного беллетриста Диккенс находит себе нишу в русских ежемесячных журналах. Специфика этих журналов и их редакционной политики требует особого рассмотрения — как и литературная ситуация, в которой стало вообще возможным их появление и существование.

Первые переводы Диккенса были выполнены и опубликованы в так называемый «смирдинский период» русской литературы — период профессионализации и коммерциализации литературы (как оригинальной, так и переводной) и одновременно расширения читательской аудитории, вкусы которой должны были принимать во внимание производители литературной продукции. Смирдинский период, названный так по имени крупнейшего книгопродавца А. Ф. Смирдина¹⁴¹, называют «товарным периодом»¹⁴² русской литературы. Смирдин остался в истории как меценат и книжник-самоучка, однако в первую очередь он был успешным деловым человеком, чьей главной задачей была коммерциализация литературы и журналистики¹⁴³. Он первым решился платить авторам высокий гонорар и «способствовал укреплению взгляда на литературное произведение как на определенную ценность, подлежащую денежной оценке»¹⁴⁴. Именно в 1830-е годы «возникает группа профессиональных литераторов, совмещавших, как правило, литературный труд с изданием и редактированием периодических изданий.

В этот же период чтение «перестало быть прерогативой столичного дворянства и становилось атрибутом жизни все более широких слоев населения»¹⁴⁵, к чтению приобщались «значительные по численности слои провинциального дворянства, чиновничества, купечества, плохо ориентирующиеся в мире культуры, слабо подготовленные к восприятию литературных произведений», с потребностями которых не могли не считаться книгопродавцы и издатели, в том числе инициаторы (заказчики) переводов. Смирдину принадлежит заслуга расширения книжного рынка; это расширение произошло в том числе за счет провинции, за счет литературной продукции, ориентированной на помещного читателя.¹⁴⁶ «Успех и большое влияние Смирдина объяснялись тем, что Смирдин знал состояние книжного рынка и учитывал вкусы и

¹⁴¹ О Смирдине см.: Гриц Т.С.; Тренин В.В.; Никитин М.М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А.Смирдина). — М.: 2001; Смирнов-Сокольский Н.П. Книжная лавка А.Ф.Смирдина. — М.: 1957; Кишкин Л.С. Честный, добрый, простодушный. — М.:1995; Толстяков А. Выдающийся книжник пушкинского времени А.Ф. Смирдин и русские писатели // Книга: исследования и материалы. — М.: 1991. Сб. 63. С. 72—85; Русские писатели XIX века: Библиографический словарь. — М.: 1996. Т. 1—2.

¹⁴² Гриц Т.С.; Тренин В.В.; Никитин М.М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А.Смирдина). — М.: 2001. С. 272

¹⁴³ Зайцева Е. А.Ф. Смирдин — издатель журналов 1-й половины XIX в. Диссертация на соискание степени к. ф. н. — М.: 2009

¹⁴⁴ Муратов М.В. Книжное дело в России в XIX-XX веках: очерк истории книгоиздательства и книготорговли 1800—1917 гг. — Л.: 1931. С. 75

¹⁴⁵ Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 120

¹⁴⁶ Гриц Т.С.; Тренин В.В.; Никитин М.М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А.Смирдина). — М.: 2001. С. 241

запросы своего заказчика-потребителя», — пишут исследователи книжного рынка XIX века Т. Гриц, В. Тренин и М. Никитин. Итак, ориентация на широкие читательские слои с весьма различным уровнем литературной образованности, стремление к распространению чтения и дальнейшему расширению книжного рынка и стремление к коммерческому успеху (удовлетворению читательского спроса) — вот признаки литературной продукции, издаваемой Смирдиным (и отбираемой им в том числе через посредство редакторов журналов). Такая ситуация, очевидно, способствует поддержке литературной моды — модная литература доступна и понятна широкому читателю, успешно продается, рекламирует сама себя и создает у читателей ожидание следующей публикации модного автора. Поэтому то, что знакомство с Диккенсом в России пришлось на смирдинский период, сильно повлияло на его превращение в объект отечественной литературной моды.

Именно под эгидой Смирдина на рубеже 1830-х — 40-х гг. издавались крупнейшие журналы «Сын Отечества» и «Библиотека для чтения»¹⁴⁷, в которых были опубликованы первые переводы «Записок Пиквикского клуба», а их тогдашние редакторы и по совместительству ключевые сотрудники, Н. А. Полевой и О. И. Сенковский, представляли собой упомянутый выше новый тип литератора-профессионала. Оба эти издания представляют собой тип толстого энциклопедического журнала, который стал господствующей формой литературной продукции смирдинского периода. Поскольку интерес к Диккенсу как модному беллетристу и специфика подачи его в первых переводах напрямую обусловлены особенностями этого типа изданий, мы остановимся на нем подробнее.

Прежде всего, толстый журнал играл ключевую роль в культурном кругозоре русского читателя. С середины 1830-х годов такой журнал заменил читателю книгу, выпуск которых в 1830-е годы значительно снизился¹⁴⁸. «С этого времени примерно до начала 1890-х гг. основная часть литературных и публицистических произведений ... печаталась вначале в журналах. Отдельными изданиями выходили преимущественно научные труды, технические пособия, а также книги для менее подготовленных читательских аудиторий: учебные, детские, лубочные и т. п. Произведения для

¹⁴⁷ Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 1989. С. 37

¹⁴⁸ Гриц Т.С.: Тренин В.В.: Никитин М.М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Смирдина). — М.: 2001. С. 50

образованных читателей печатались в журналах и лишь затем, да и то далеко не все, выходили отдельными изданиями ...»¹⁴⁹, — пишет крупный исследователь русской книжности А. Рейтблат. Он выделяет ряд важных функций, которые выполнял толстый журнал в литературной системе того времени¹⁵⁰: осуществление эффективной связи литераторов и читателей, консолидация читателей вокруг определенного комплекса идей, мнений и представлений, и наконец, функция посредника между высокообразованными читателями и читателями-неофитами: отбор текстов, их систематизация и предложение читателю в доступной форме. Наиболее ярким примером толстого журнала служит «Библиотека для чтения» — крупнейшее и наиболее популярное издание конца 1830-х гг., где в 1840 г. появился первый относительно полный (по журнальным меркам) перевод первого романа Диккенса.

«Библиотека для чтения» организована в 1834 г. О. И. Сенковским¹⁵¹ совместно с А. Ф. Смирдиным как большой энциклопедический ежемесячный журнал. Во главе его стал сам Сенковский, способный литератор и остроумный журналист. Тираж издания в скором времени достиг 7000 экземпляров¹⁵². «Библиотека» ориентировалась на широкую читательскую аудиторию, в первую очередь на средний класс населения — чиновничество, мелкопоместное дворянство, городское мещанство¹⁵³. Журнал задумывался как семейное чтение, отсюда его особенности: внимание к разнообразию материалов, занимательности изложения, учет вкусов и повседневных интересов широких кругов читателей¹⁵⁴. В программе «Библиотеки» прямо формулируется установка на «умножение класса способных, образованных читателей» путем предложения публике занимательного чтения: это не только служило делу просвещения публики, но и гарантировало журналу коммерческий успех, то есть число подписчиков. Отсюда первая,

¹⁴⁹ Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 39

¹⁵⁰ Там же, с. 39—41

¹⁵¹ О Сенковском и «Библиотеке для чтения» подробнее см.: Антифеева М.А. Журнал А.Смирдина «Библиотека для чтения» // 82. Книжное дело Петербурга-Петрограда-Ленинграда. — Л.: 1981. С. 37—47.; Каверин В.А. Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». — М.: 1966; Кошелев В.А, Новиков А.Е. «Закусившая удила насмешка» // Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса. — М.: 1989. С. 3—22; Щербакова Г.И. Журнал О. И. Сенковского «Библиотека для чтения» 1834—1856 гг. и формирование массовой журналистики в России. Докторская диссертация. — СПб.: 2005

¹⁵² Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. М. 2003. С. 51

¹⁵³ Громова Л.П. История русской журналистики XVIII—XIX вв. — М.: 2003. С. 244

¹⁵⁴ Белинский В.Г. Ничто о ничем // История русской журналистики: Хрестоматия / Сост. Б.И. Есин. — М.: 2001. С. 197

вполне «смирдинская» особенность политики журнала: публикация занимательных и доступных произведений, востребованных широкой публикой, пусть даже небезупречных с точки зрения «высокой» критики. «Журнал Сенковского стал ответом на читательский запрос, удовлетворил потребности нового слоя читателей, еще не обладавших развитым интеллектом и вкусом, но уже ощутивших духовный голод. Сенковский первым уловил всеобщее стремление к чтению, интуитивно угадал уровень потребностей и предложил чтение, которое, развлекая, воспитывало и исподволь приучало к потреблению духовной пищи, за что современники его часто упрекали в потакании “провинциальным вкусам”» — пишет Г. Щербакова¹⁵⁵. Исследователи так характеризуют состав литературных разделов журнала: «В беллетристическом отделе господствовала повесть второстепенных авторов, иностранная литература, особенно французская, служила поводом для насмешек и переделок»¹⁵⁶; «В отделе «Иностранная словесность» помещались произведения Э. Сю, Бальзака, Дюма»¹⁵⁷. Иными словами, преобладающую часть литературных разделов составляли произведения популярной беллетристики с занимательным сюжетом, литературные достоинства которых признавались относительными самим редактором журнала. Именно в этот ряд переводчик и редактор журнала встраивают первый роман Диккенса.

Вторая особенность политики журнала состояла в том, что он осознавался как цельный метатекст, создаваемый рукой редактора, тогда как отдельные тексты (статьи) воспринимались как часть целого и подвергались значительной адаптации для лучшего встраивания в общий проект. «Это был первый толстый энциклопедический журнал, осознанный как литературный факт. Специфичной для него литературной установкой был синкретизм материалов, из которых он компоновался»¹⁵⁸ — отмечают исследователи русской книжности того времени. Журнал отличали пестрота и энциклопедичность. «Библиотека для чтения» имела семь отделов: русская словесность, иностранная словесность, науки и искусства, промышленность и сельское хозяйство, литературная летопись, смесь. Однако при этой пестроте журнал представлял собой, как уже было

¹⁵⁵ Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/zhurnal-oi-senkovskogo-biblioteka-dlya-chteniya-1834-1856-godov-i-formirovanie-massovoi-zhur>

¹⁵⁶ Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 2008. С. 50—51

¹⁵⁷ Громова Л.П. История русской журналистики XVIII-XIX века (Учебник для вузов). — СПб.: 2005. С. 244

¹⁵⁸ Гриц Т.С.; Тренин В.В.; Никитин М.М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Смирдина). — М.: 2001. С. 299—300

сказано, не собрание разрозненных статей, а цельный литературный факт¹⁵⁹. Это единство, не подкрепленное общностью тематики, обеспечивалось за счет жесткой диктатуры редакторского пера — вмешательства самого О. И. Сенковского в публикуемые в журнале тексты, в том числе литературные. Широко известен тот факт, что Сенковский по своему усмотрению изменял сюжет литературных произведений, ориентируясь на литературные вкусы своих читателей: так, Белинский писал, что к «Деду Горио» Бальзака Сенковский «смело приделывает пошло-счастливое окончание, делая Растиньяка миллионером», т. к. знает, «что провинция любит счастливые окончания в романах и повестях»¹⁶⁰. Вмешивался редактор и в язык и стиль публикуемых произведений, борясь за «разговорный, сглаженный язык образованного общества»¹⁶¹ (его редакторская кампания против местоимений «сей» и «оный» стала достоянием литературных анекдотов). Не избежал этой судьбы и «Пиквикский клуб»: как мы увидим, перевод «Библиотеки для чтения» носит следы явного вмешательства в сюжет и композицию оригинала.

Третьей особенностью журнальной политики «Библиотеки» была ее дистанцированность от политических и социальных проблем и иронично-веселая, подчеркнута несерьезная подача материала. Несмотря на то, что у журнала было ярко выраженное редакторское «лицо», «Библиотека для чтения» не ставила себе целью проведение в жизнь какого-либо определенного общественно-политического, идеологически окрашенного направления. «В критике г-н Сенковский показал отсутствие всякого мнения ... в его рецензиях нет ни положительного, ни отрицательного вкуса — вовсе никакого. То, что ему нравится сегодня, завтра делается предметом его насмешек»¹⁶², пишет Н. В. Гоголь в обзоре русской журналистики того времени. Избегая политических и острых социальных проблем¹⁶³, Сенковский с ироничной усмешкой развлекал и исподволь просвещал публику, предлагая ей занимательное чтение и обилие

¹⁵⁹ См. Кошелев В.А.; Новиков А.Е. Закусившая удила насмешка // Сенковский О.И. Сочинения Барона Брамбеуса. — М.: 1989: «При всех недостатках, «Библиотека» была изданием новаторским. ... Эпоха требовала осознания журнала как литературной формы; каждая статья в нем должна была быть не статьей вообще, а неким компонентом единого целого».

¹⁶⁰ Гриц Т.С.; Тренин В.В.; Никитин М.М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Смирдина). — М.: 2001. С. 332

¹⁶¹ Там же, с. 337

¹⁶² Н.В. Гоголь «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» // История русской журналистики: Хрестоматия / Сост. Б. И. Есин. — М.: 1991. С. 186

¹⁶³ Громова Л.П. История русской журналистики XVIII-XIX века (Учебник для вузов). — СПб.: 2005. С. 245; Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 2008. С. 52

полезных сведений. В соответствии с этим, в «Пиквикском клубе» в переводе «Библиотеки» оказалось усилено модное комическое начало, а социально-критическая составляющая романа, напротив, сглажена и нейтрализована

Перечисленные выше особенности издательской политики свойственны и журналу «Сын Отечества». Этот журнал, далеко уступавший «Библиотеке» по популярности, не имел такого самобытного редакторского «лица», однако в целом был организован на тех же принципах синкретизма и занимательности. «Журнал, носивший название “Сына Отечества и Северного архива”, был почти невидимкою во все время. О нем никто не говорил, на него никто не ссылался, несмотря на то, что он выходил исправно еженедельно и что печатал такую огромную программу на своей обертке, какую вряд ли где можно было встретить. В “Сыне Отечества” (говорила программа) будет археология, медицина, правоведение, статистика, русская история, всеобщая история, русская словесность, иностранная словесность, география, этнография, историческая галерея и прочее»¹⁶⁴, — писал Н. В. Гоголь, подчеркивая, что реальная познавательная ценность журнала не соответствовала грандиозной и эклектичной программе. Однако сами принципы подачи материала, повторимся, были типичны для толстого энциклопедического журнала. Изначально «Сын Отечества», издаваемый Н. Гречем, появился в 1812 г. как вестник событий с театра военных действий, но с окончанием войны с Наполеоном журнал перестроился и принял литературный характер. В 1838 г. издание журнала перешло к Смирдину; формально редакторами были Булгарин и Греч, затем один Греч; фактически же облик журнала задавал Н. Полевой, который принимал активное участие в журнале с 1834 г.¹⁶⁵ и благодаря которому в 1838 г. количество подписчиков увеличивается до 2000¹⁶⁶. Полевой реорганизовал журнал по образцу «Библиотеки для чтения» и тем повысил его популярность. В журнале публиковались литературные произведения, практически исключительно переводные. Собственные литературно-художественные позиции журнала не отличались определенностью;

¹⁶⁴ Н. В. Гоголь «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» // История русской журналистики: Хрестоматия / Сост. Б. И. Есин. — М.: 1991. С. 188

¹⁶⁵ Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 2008. С. 46

¹⁶⁶ Полевой К.А. Записки о жизни и сочинениях Н. А. Полевого. — СПб.: 1888. С. 400, 429

беллетристика его «характеризуется установкой на занимательность фабулы и ... подробность бытовых описаний»¹⁶⁷.

Итак, знакомство русского читателя с Диккенсом и его первым романом «Пиквикский клуб» состоялось по инициативе журналов, которые являлись продуктом «смирдинского» периода профессионализации и коммерциализации литературы. Стремление к коммерческому успеху и установка на популяризацию чтения путем охвата широких читательских масс побуждали эти издания к публикации модной беллетристики, и именно в таком качестве ими был воспринят Диккенс. Журналы с готовностью откликнулись на его литературную репутацию как успешно продаваемого писателя, который, возможно, не отвечает запросам ценителей высокого искусства, однако востребован широкой публикой и имеет ряд несомненных достоинств. Высокая степень редакционного вмешательства в публикуемые тексты, характерная для этих изданий, позволила им путем значительного видоизменения текста романа при переводе усилить эту сторону диккенсовского творчества, встроив Диккенса в модель модного беллетриста. Что представляла собой и какими чертами характеризовалась эта модель, мы обсудим в следующем разделе.

Модель модного беллетриста. Поль де Кок как ее образец.

Итак, первые издатели встраивают Диккенса в модель модного беллетриста — именно эта модель наиболее отвечает их журнальной политике и наиболее успешна с коммерческой точки зрения. Как всякое крупное художественное явление, Диккенс предполагает возможность самых разных прочтений и толкований, в том числе и такое: как мы увидим, его творчество дает для этого немало оснований. Не случайно журналисты и критики конца 1830-х гг. помещают Диккенса в один ряд с популярной беллетристикой того времени — романами Бульвер-Литтона, Э. Сю, Эйнсворта, Дюканжа, и конечно же, Поль де Кока.

Для российского читателя 1830-х гг. Поль де Кок служит, пожалуй, эталоном модного автора. «Первый французский романист» того времени, Шарль Поль де Кок пользовался популярностью, которая отнюдь не означала высокого культурного статуса. Сам жанр нравоописательного романа из современной жизни (в противовес

¹⁶⁷ «Сын отечества» // Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: 1929—1939. Т. 11. — М.: Худож. лит.: 1939. Стб. 133—134.

«возвышенному» историческому роману Вальтера Скотта, уже тогда получившего высокий статус в русской культуре), был еще жанром «сомнительным» — к нему можно было применить эпитеты «относительный», «временный» (в противоположность вечному), «развлекательный», «предназначенный для невзыскательной публики» (см. уже приведенный отзыв Ф. Шаля, где он видит в нравоописательном романе упадок вкусов и нежелательный отход от вальтерскоттовской традиции). Нравоописательные романы, особенно переводные, все активно читали, но практически никто высоко не ценил. Вот как со снисходительным добродушием характеризует Поль де Кока Белинский в одной из своих рецензий: «Добрый человек — он живет в мире "добрых малых", гуляк, зевак, гризеток, трактиров, кабаков; изображает чистую и почтительную любовь, основанную на сладеньких чувствованьях и приправленную пошлыми сентенциями здравого рассудка; дальше этой любви он ничего не видит, ничего не знает, ничего не подозревает — ею оканчивается тесный кругозор его внутреннего созерцания. Оставляя другим астрономические исследования, он — добрый человек — душою и телом погрузился в царство инфузорий и забыл, что в божьем мире есть нечто и кроме инфузорий. ... Итак, честь и слава великому Поль де Коку, первому романисту французскому!...»¹⁶⁸.

Романы Поль де Кока вошли в моду по целому ряду причин. Во-первых, они оказывали на читателя непосредственное эмоциональное воздействие, сочетая в себе комизм и сентиментальность. Во-вторых, они изображали сцены из жизни парижского среднего класса и низших социальных слоев, причем характеры и детали быта были подмечены верно и наблюдательно: этот «демократический» нравоописательный элемент был в моде (хотя за этим еще не стояло четкой общественной позиции, как это будет с критическими реалистами 1840-х годов — пока «сцены из низкой жизни» воспринимаются скорее как источник смешного, подчеркнуто комического материала и некой экзотики, того, что журналы назовут «забавной народностью»¹⁶⁹). В-третьих, романы Поль де Кока отличались динамичным, увлекательным сюжетом, построенным, однако, на основе традиционных романских клише и завершавшемся счастливой

¹⁶⁸ Белинский В.Г. Мустах, сочинение Поль де Кока // В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 13 томах. Том третий. Статьи и рецензии 1839—1840 гг. Пятидесятилетний дядюшка. — М.: 1953. С. 112—114

¹⁶⁹ См. «Сын Отечества», 1840, т. 2. С. 618—619

развязкой, что позволяло им удовлетворять читательские ожидания¹⁷⁰. В-четвертых, стиль Поль де Кока прост для восприятия, экономен и прозрачен (не случайно Белинский называет его не художником, но хорошим рассказчиком); этот стиль близок к тому «разговорному языку образованного общества»¹⁷¹, на который ориентируются издатели толстых журналов в России. И наконец, в-пятых, при всей фривольности юмора (за которую Поль де Кока нередко называли безнравственным) его романы транслировали традиционные моральные ценности: верность в любви, честность, святость семейных уз¹⁷². Эти черты легко складываются в модель модного беллетриста, в своего рода «рецепт популярности» — сочетание комизма и сентиментальности, меткие зарисовки быта и нравов из жизни городских низов, захватывающий сюжет, экономный прозрачный стиль, морализм и трансляция традиционных ценностей, отвечающих читательским ожиданиям.

Модель эта легко распространялась на Диккенса — этому способствовали, по-видимому, определенные общие черты в творчестве двух этих авторов: диккенсовский демократизм, талант подметить характерную черту персонажа, нарисовать карикатурный портрет или забавную бытовую сценку, непосредственный диккенсовский юмор, сочетающийся с долей сентиментального морализма, умение Диккенса выстроить увлекательную интригу, эксплуатируя традиционные романские клише (например, превращение ребенка-сироты в богатого наследника в «Оливере Твисте»). Все это дает критикам почву для сближения Диккенса с Поль де Коком (как с положительной, так и с

¹⁷⁰ См. характеристику творчества Поль де Кока, которую дает З. Венгерова, отмечая его формульность и клишированность, типичную для массовой лит-ры: «Романы К. (более пятидесяти) составляют несколько сотен томов и в свое время жадно читались как во Франции, так и во всей Европе. Он дает бытовые картинки из жизни среднего слоя парижского населения, финансистов и комми, гризеток и студентов, молодежи и жуирующих стариков и т. д. Во всех этих веселых картинках нравов обнаруживается большая наблюдательность и умение схватывать характерные и вместе с тем комичные черты событий и людей. ... П.-де-К. менее всего интересуется внутренним миром своих действующих лиц; выводимые им характеры сводятся к нескольким клише: сентиментальная влюбленная гризетка, холодная продажная красавица, коварный обольститель и неверный друг, добродетельный, но слабый юноша, соряющий деньгами жуир-банкир. Отличие отдельных представителей этих типов между собой заключается в бесконечном разнообразии приключений, различным образом и в различной степени возбуждающих смех и умиление у нетребовательных читателей, которые и составляли главную публику французского романиста. Самые типичные романы П.-де-К. -- "Georgette", "Gustave, ou le Mauvais Sujet" и в особенности "Mon voisin Raymond". Сравнивая между собой все романы К.: нетрудно убедиться, что автор употребляет всегда одни и те же пружины, разыгрывая бесконечные вариации на темы об адюльтере, о торжестве истинной любви над увлечениями молодости и соблазнами минуты и т. д.» (Кок, Поль // Словарь Брокгауза и Ефрона. 1903.)

¹⁷¹ Вспомним эстетическое кредо Сенковского как редактора «Библиотеки для чтения» — легкий, изящный средний стиль образованного общества.

¹⁷² Не случайно Л. Толстой писал: «Нет, не говорите мне ничего о той бессмыслице, что Поль де Кок безнравственен. ... Что бы он ни говорил в своих сочинениях и вопреки его маленьким вольным шуткам, направление его совершенно нравственное». («Русская старина», 1890, № 9, с. 647)

отрицательной оценкой их обоих). В 1840 г. рецензент «Отечественных записок» прямо называет Диккенса «английским Поль де Коком»¹⁷³.

Итак, ранний Диккенс в глазах инициаторов первых переводов «Пиквика» укладывается в модель модного беллетриста, которая предполагает простоту и доступность для восприятия, соответствие читательским ожиданиям, сочетание комизма и сентиментальности, непосредственное эмоциональное воздействие текста, нравоописательный элемент (сцены из современного повседневного городского быта) как источник узнавания и смеха, динамичный сюжет и экономный прозрачный стиль.

Основанием для помещения Диккенса в эту модель служит сближение его с Поль де Коком как типичным образцом модного автора, характерное для критики этих лет. Мы можем предположить, что такая «поль-де-коковская» модель восприятия Диккенса должна потребовать особой стратегии переводов «Пиквика» — стратегии, направленной на адаптацию диккенсовского текста к требованиям литературной моды, как она понималась популярными журналами смиридинского типа и их читательской аудиторией. В следующих разделах мы проверим эту гипотезу посредством текстуального анализа ранних переводов.

2. Стратегия ранних переводов «Записок Пиквикского клуба»

Как показывает анализ текста, стратегия ранних переводов «Пиквикского клуба» заключается в последовательном встраивании Диккенса в модель модного беллетриста, коммерчески успешного и популярного среди широких читательских масс. Переводческие решения, образующие эту стратегию, направлены на сокращение объема текста, повышение динамичности и линейности сюжета, усиление непосредственного эмоционального эффекта (как комического, так и сентиментального), повышение прозрачности стиля и в целом повышение доступности текста для восприятия неподготовленным читателем на всех уровнях — стилевом, сюжетном и национально-культурном, — а также на адаптацию текста к читательским ожиданиям, сформированным популярной беллетристикой тех лет. Ниже мы рассмотрим, как эта

¹⁷³ Отечественные записки, 1840, т. 11, стр. 22 (Смесь). Интересно, что позже — в конце XIX века — Л. Толстой, стремясь повысить культурный статус Поль де Кока, назовет его «французским Диккенсом» («Русская старина», 1890, № 9, с. 647)

стратегия осуществляется на уровне конкретных переводческих решений, регулярно воспроизводимых и объединяющихся в закономерности.

В рамках осуществления данной стратегии из всего пространства возможностей прочтения, заложенных в тексте романа, отбираются и реализуются те, которые укладываются в «модную» модель; там же, где текст оригинала «сопротивляется» такому прочтению, переводчики значительно видоизменяют его. В целом для **ранних переводов характерна наиболее высокая степень отклонений переводчиков/редакторов от оригинального текста.** Этому есть несколько причин. Во-первых, сложившаяся литературная репутация Диккенса как второразрядного беллетриста давала переводчикам право «улучшать» его произведения, как бы дореализовывать в переводе не до конца удавшееся намерение автора в том виде, как это намерение понималось самими переводчиками (в данном случае — «написать модный комический роман»); во-вторых, сама переводческая норма тех лет допускала существенную переработку текста; в-третьих, переделка переводных и оригинальных текстов вплоть до изменения сюжетных ходов, как уже упоминалось, была характерна для редакционной политики толстых журналов «смирдинской» эпохи¹⁷⁴, в которых текст представлял ценность прежде всего как часть общего журнального замысла, а не как самостоятельное целое.

Здесь и в двух следующих главах мы подразделяем все множество переводческих решений, образующих стратегию, на три категории: решения, касающиеся полноты и точности воспроизведения оригинального текста; решения, касающиеся передачи особенностей авторского стиля; и, наконец, решения, касающиеся передачи национально-культурной специфики оригинала. Каждой категории соответствует свой подраздел главы.

Полнота и точность перевода.

Говоря о полноте и точности, уточним, что в этом подразделе (и аналогичных подразделах следующих глав) описываются крупномасштабные сокращения, дополнения и замены, направленные на модификацию сюжета, композиции и предметно-образной стороны текста. Сокращения и переделки, направленные на устранение, изменение или усиление определенных стилистических особенностей текста, будут рассмотрены в следующем разделе.

¹⁷⁴ См. Сенковский о переводе (Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения — М.: 2001. С. 89—90).

Оба ранних перевода «Записок Пиквикского клуба» — и анонимный перевод 1838 г., и перевод 1840 г., принадлежащий В. И. Солоницыну (и, скорее всего, отредактированный О. И. Сенковским), — **характеризуются наличием крупных сокращений, переделок и перестановок фрагментов текста.**

Перевод 1838 г. представляет собой отрывок из романа, начинающийся сразу с пятой главы. Его анонимный создатель в примечании прямо говорит, что делает перевод «вольный и сокращенный», что он не ставил перед собой задачи точного воссоздания оригинала, поскольку считает такую задачу неосуществимой, и за дальнейшими похождениями Пиквика отсылает читателя к подлиннику либо к французскому или немецкому переводу¹⁷⁵. Установлено¹⁷⁶, что и сам русский перевод выполнялся с французского — об этом говорит, в частности, фонетика имен (имя «г-жа Бардл» передано как «г-жа Бурдель» и т. д.). Традиция переводов через язык-посредник была распространена в первой половине XIX века¹⁷⁷. Однако если в большинстве случаев это была вынужденная мера в связи с недостаточным знанием языка оригинала, то ситуация с «Пиквиком» не так однозначна.

Посредником при переводе «Пиквикского клуба» служил французский перевод под заглавием *Le Club des Pickwistes, roman comique par Charles Dickens, traduit librement de l'anglais par Mme Eugénie Niboyet*. В заглавии перевода прямо сказано, что он вольный (*librement*), поэтому русский переводчик не мог не знать о возможных расхождениях между ним и оригиналом. Более того, в примечании русский переводчик обнаруживает и свое знакомство с английским подлинником, сравнивая с ним французский и немецкий переводы, — следовательно, скорее всего, он достаточно хорошо владел английским языком. Поэтому тот факт, что, зная подлинник, он все же переводит с французского **вольного** перевода, свидетельствует о том, что последний более отвечает его целям и Диккенс, увиденный через призму французской переводческой традиции, более приемлем

¹⁷⁵ Примечание переводчика гласит: «Предлагаем достаточным для образчика того, что здесь передали мы читателям из походов Пиквика и друзей его. Приключениям с ними, самым разнообразным, счета не было, но желающих знать все подробно и вполне отсылаем к английскому подлиннику или к переводам немецкому и французскому, которые оба очень хороши и дают достаточное понятие о подлиннике. — Пер.» // «Сын Отечества», СПб, 1838, т. 6. С. 116

¹⁷⁶ Катарский И.М. Диккенс в России. — М.: 1966. С. 34.

¹⁷⁷ В. Жуковский перевел «Одиссею» с немецкого, «Дон Кихота» с французского, отрывок из Махабхараты «Наль и Дамаянти» с немецкого перевода — см. Нелюбин Л.Л.; Хухуни Г.Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен): Учеб. пособие. — М.: 2006. С. 245—252.

для публикации в «Сыне Отечества», чем Диккенс, переведенный с оригинала. Воспроизводя переводческие решения мадам Эжени Нибойе, безымянный русский переводчик тем самым соглашается с ними, как бы делает их своими. А поскольку французская переводческая традиция ориентирована прежде всего на ожидания «принимающего» читателя и допускает значительное видоизменение текста с целью его адаптации к собственным культурным запросам¹⁷⁸, «Пиквик» мадам Нибойе был встроено ею в «свою» национальную модель модного романа (исключительно популярную в этот период не только во Франции, но и в России). Таким образом, сам факт того, что в качестве текста-посредника выбран вольный и сокращенный французский перевод, связанный с механизмом моды сразу на двух уровнях (Диккенс, адаптированный к запросам французской литературной моды, и мода на французскую литературу в России), уже является характерной частью переводческой стратегии «Сына Отечества».

Перевод В. И. Солоницына, отредактированный О. И. Сенковским (1840 г.), также значительно сокращен, хотя на этот раз читателю представлен не отрывок, а относительно полный текст романа (несмотря на сильно сжатый объем, все центральные сюжетные линии доведены до конца, а все ключевые события из жизни основных персонажей, входящие в фабулу романа, вошли и в текст перевода). Выполнен ли он с языка оригинала или с перевода-посредника, неизвестно¹⁷⁹. Однако, как и предыдущий перевод, он отсылает читателя к английскому подлиннику, выходные данные которого приводятся в сноске на первой странице.

Отсылка к подлиннику, присутствующая в обоих переводах, заслуживает особого внимания. Она указывает на то, что переводы эти — как ни трудно это представить современному читателю — не ставили себе целью стать заменой оригинала в русской культуре. Их задача была предоставить читателям образчик творчества Диккенса, быстрый набросок со сложного многофигурного полотна его романа, который уложился бы в сжатые рамки журнального формата. Читателю, который глубоко интересуется мировой литературой и знает языки, предлагалось познакомиться с Диккенсом как литературным явлением в сокращенных вольных переводах, а затем обратиться к подлиннику или более полным переводам. Читатель менее искушенный (например,

¹⁷⁸ Agents of Translation. Ed. by John Milton P. — John Benjamins Publishing, 2009. С. 54.

¹⁷⁹ Хотя в 1852 г. рецензент «Отечественных записок», критикуя перевод Солоницына, называет его переводом с французского («Отечественные записки», 1852, т. 85, ноябрь)

провинциальный) получал просто занимательный текст «удобоваримого» журнального объема. Такая задача перевода вполне сочеталась с общим направлением деятельности толстых энциклопедических журналов: быстро и своевременно, однако не вдаваясь в детали, знакомить русского читателя с яркими и модными культурными явлениями мира, попутно снабжая его доступной, увлекательной и коммерчески успешной литературной продукцией.

Сокращения, перестановки эпизодов и замены в ранних переводах «Пиквика» служат именно этой цели: воссоздать роман Диккенса как модный развлекательный литературный продукт. Оригинальный текст, как уже говорилось выше, дает некоторые основания для такого прочтения, однако в силу своей сложности и многослойности далеко не во всем укладывается в нее. Переводчики же, воспринимая роман сквозь призму литературной моды, видят в его «выбивающихся» из модной модели особенностях авторские недоработки и недостатки. Чтобы уложить «Пиквика» в формулу идеального модного романа, переводчики путем сокращений, замен и перестановок «улучшают» его: усиливают в нем черты, характерные для популярного романа в поль-де-коковском духе, и устраняют черты, которые не вписываются в эту модель. Далее мы приведем примеры конкретных переводческих решений, с помощью которых достигается эта цель.

Отбор и организация эпизодов при сокращениях и переделках

Оба ранних переводчика «Пиквика» повышают динамичность и сжатость сюжета, отбирая для перевода лишь ключевые эпизоды «приключений» Пиквика и его друзей. Это вполне согласуется с приводившейся выше журнальной характеристикой романа как комико-приключенческого: «забавные приключения, в которых ролю, или, лучше сказать, жертв, играют пичвисты»¹⁸⁰. Сюжетную канву отрывка, переведенного в «Сыне Отечества», составляют забавные происшествия: комическая конная поездка пиквикистов в усадьбу Дингли-Делл, приключение неудачливого стрелка Винкля на охоте, комически-несчастливая влюбленность Тапмена в старую деву Рахиль Уардль, ее бегство с мошенником Джинглем, погоня за беглецами и выкуп неудачливой невесты, обнаружение учеными пиквикистами «древней» надписи на камне, сделанной от скуки неграмотным крестьянином, и поездка на выборы в захудалый городок Итенсвилль.

¹⁸⁰ «Литературные прибавления к «Русском инвалиду»», 1838, № 34, 20 августа. С. 680.

При этом наглядно видно, как из двух возможностей прочтения романа в процессе его сокращения реализуется одна и исчезает другая. Дело в том, что переводчик выбрасывает характерные для романа вставные, «второстепенные» эпизоды, не связанные напрямую с основной сюжетной линией, но раскрывающие характер персонажей, традиции, быт и нравы английского общества. Среди таких эпизодов — протокол учреждения пиквикского клуба, драка пиквикистов с кучером экипажа, бал в провинциальном трактире и несостоявшаяся дуэль Винкля, игра в крикет между командами двух городков, история о «насильной женитьбе» Тони Уэллера, описание лондонской гостиницы, где скрылись беглецы Джингль и Рахиль, и многое другое. Из этих эпизодов читатель мог бы узнать подробности английского быта, познакомиться с типами английского ученого чудака (Пиквик) и хвастуна-«спортсмена» (Винкль) в различных житейских ситуациях, или, например, узнать о том, какую социальную и культурную роль играют в жизни провинциальных английских городков состязания крикетных команд. С другой стороны, эти эпизоды, в которых мало действия и много описания, заставляли бы внимание читателя уклоняться от основной динамично развивающейся сюжетной линии приключений пиквикистов. Отказываясь от их воссоздания, переводчики отказываются от варианта прочтения романа как пестрой картины английского быта и нравов, предназначенной для неторопливого чтения, и реализуют вариант комико-приключенческого романа с быстро развивающимся увлекательным сюжетом (то есть модный поль-де-коковский вариант). Это отражено даже в изменившемся названии: вместо «*Записок Пиквикского клуба*», слова, намекающего на некое наблюдение и изучение реальности, текст назван «*Похождения Пиквика и друзей его*»

Остается нереализованной в процессе переводческих сокращений и возможность прочтения романа как социально-критического произведения. В анонимном переводе «*Сына Отечества*» из романа отобраны исключительно комические эпизоды, которых больше в первой части романа. Диккенсовский стиль и тематика менялись к последним выпускам романа в сторону большей глубины, серьезности и внимания не только к светлым и смешным, но и темным сторонам жизни (не случайно в середине романа появляются истории о постояльцах странных гостиниц, трагически окончивших жизнь от нищеты, долговой кабалы и судебной травли, и мрачные сцены из жизни долговой

тюрьмы). Однако все это не отражено в переводе — здесь перед нами забавный и несерьезный роман-приключение.

В результате сокращений текст в переводе «Сына Отечества» становится более линейным, сжатым и насыщенным действиями (хотя иногда производит впечатление не до конца продуманной компиляции, так как многие персонажи и сюжетные линии повисают в воздухе — например, линия вдовы Бардл и Пиквика, линия Пиквика и Сэма Уэллера). Иногда текст перевода становится настолько экономным и скудным, что производит впечатление конспекта или отчета. Например, многостраничная сцена погони за бежавшей невестой, выразительная и полная зрительной и звуковой образности, превращается в телеграфный поток стремительно сменяющих друг друга событий: «Подвезли коляску. Двое друзей сели в нее и поехали. Проехавши большую часть ночи, перетерпевши бурю, получивши сотни две толчков, они увидели почтовую коляску, ехавшую в город. «Две гинеи, если ты догонишь, почтальон!» — кричал Вардль, краснея от гнева. И вот вскоре — коляски рядом. Да! В той сидят беглецы!»¹⁸¹ («СО», с. 82).

Аналогичный характер сокращений мы видим в переводе «Библиотеки для чтения». Сокращая текст, переводчик Вл. И. Солоницын и его редактор Сенковский также устраняют «побочные» эпизоды, второстепенные по отношению к центральной линии — происшествиям с Пиквиком и его друзьями — и выполняющие бытописательную и нравоописательную роль. Так, пропадает драка пиквикистов с кучером, их встреча с крестьянином, заподозрившим их в конокрадстве, описание города Маггльтона, где проходит крикетный матч, и пирушки крикетных болельщиков, описание лондонской гостиницы, где скрылись бежавшие Джингль и Рахиль Уардль, ссора Тапмена и Пиквика из-за маскарадного костюма, описание светского бала у мисс Лео Хантер, воспоминания Сэма Уэллера о своем детстве и жизни среди лондонских бродяг, встреча Сэма с мачехой, описание святочных гуляний в усадьбе Уардля и так далее.

Кроме сокращений, направленных на повышение динамичности приключенческого сюжета, в переводе Солоницына присутствуют перестановки и переделки, направленные на повышение линейности и связности сюжета. Если оригинальный текст романа выходил

¹⁸¹ Здесь и далее цитаты из переводов приводятся по изданиям: Диккенс Ч. «Похождения Пиквика и друзей его», анонимный перевод // «Сын Отечества», 1838, т. 6, с. 54—116, и Диккенс Ч. «Записки бывшего Пиквикского клуба», пер. Вл.И. Солоницына // «Библиотека для чтения», 1840, том 40, отд. II, с. 59—220 и том 41, отд. II, с. 1—150 (сокращенно «СО» и «БдЧ»)

ежемесячными выпусками в течение полутора лет и состоял из отдельных сравнительно завершенных эпизодов, складывавшихся в параллельные переплетающиеся сюжетные линии (история судебного процесса Бардл против Пиквика, противостояние пиквикистов и Сэма Уэллера мошенникам Джинглю и Троттеру, несчастный брак и вдовство Тони Уэллера, влюбленность и тайный брак Уинкля и т. д.), то русский перевод должен был уложиться в два журнальных номера и подавался как цельный текст, не разделенный даже на главы. Чтобы такой слитный текст мог легко восприниматься и читаться «запоем» — а без этого он не состоялся бы как модный роман — его композицию необходимо было упростить. Поэтому переводчик и редактор объединяют схожие эпизоды в один (напр., сливают воедино два комических охотничьих приключения с мистером Винклем) и переставляют фрагменты романа местами, располагая эпизоды, объединенные общими центральными персонажами и событиями, последовательно. Так, в оригинале две сюжетные линии — история о проделках и разоблачении мошенников Джингля и Троттера, и история о судебном процессе «Бардл против Пиквика» — развиваются параллельно и разбиты на небольшие эпизоды, которые разнесены по разным главам. В переводе эти разрозненные эпизоды переставлены местами и объединены в два относительно объемных, внутренне завершенных фрагмента, при этом история с судебным процессом начинается после завершения истории с разоблачением проходимцев. В оригинале фокус повествования то и дело переключается с одной сюжетной линии на другую. Переводчик же, имея своей целью динамичный и простой для восприятия сюжет, предназначенный для быстрого чтения, идет на упрощение композиции, на укрупнение «смысловых фрагментов» и приведение хронологии к линейному виду. В результате читателю не приходится переключаться между разными сюжетными линиями, отвлекаться на второстепенные сцены и перенастраивать свое восприятие, что располагает к более быстрому и увлеченному способу чтения, «проглатыванию» текста.

В переводе «Сына Отечества» мы не наблюдаем таких перестановок, поскольку он и так представляет собой небольшой отрывок со значительными купюрами и изначально свободен от сложных композиционных ходов.

Отказ от перевода вставных новелл

В ранних переводах «Пиквикского клуба» из текста последовательно выброшены все вставные новеллы. Это позволило легко сократить объем романа за счет эпизодов, внешне независимых от основного сюжета. Однако помимо этого, такое решение, опять же, позволило переводчикам реализовать из множества возможностей прочтения романа ту, которая сближает его с модной беллетристикой. Вставные новеллы — важная часть диккенсовского замысла. Сюжет большинства таких новелл (среди которых история о разоренном клиенте юриста, мстящем своему разорителю, записки сумасшедшего, повесть нищего странствующего актера и др.) составляют картины людского страдания и бед, напоминающие, что забавные, идиллически беззаботные приключения пиквикистов происходят в мире, полном социальной несправедливости, нужды и горя. Другие новеллы (такие, как история угрюмого могильщика, унесенного духами, история о принце Блэйдаде или повесть о возвращении каторжника) — это своеобразные притчи с нравственным уроком. Таким образом, эти новеллы позволяют прочесть роман как социально-критический или морально-дидактический. Устранив все вставные новеллы и оставив лишь цепь комических приключений Пиквика и его друзей, переводчики резко изменяют «пропорции» комического/занимательного и серьезного (в т. ч. социальной проблематики) в романе, усиливая смеховую, развлекательную сторону. С точки зрения «модной» модели это логичный и оправданный ход, направленный на повышение эмоциональной и тематической цельности романа.

Переводчик «Библиотеки для чтения» устраняет все вставные новеллы без исключения. В переводе «Сына Отечества» сохранены две из них. Однако отбор сохраненных новелл и их переработка переводчиком вполне укладываются в «поль-де-коковскую» модель. Одна из сохраненных новелл нетипична для романа — это забавный рассказ о том, как коммивояжер Том Смарт с помощью чудесной силы (а может быть, просто хмельного сна) разоблачает мошенничество своего любовного соперника и женится на богатой трактирщице. Ее сюжет и тон полностью вписывается в поль-де-коковскую стилистику: это смешная сценка из жизни простонародья, в которой честная любовь побеждает хитрую алчность. Другая сохраненная новелла — повесть о возвращении домой каторжника, который рос под гнетом пьяницы-отца, пошел по тропе порока и преступлений, а его кроткая забитая мать умерла от горя. Новелла трогательна и

моралистична, и это роднит ее с поль-де-коковской литературной моделью; однако ее нравственный урок слишком скромн и будничн: герой, бывший каторжник, раскаивается после смерти матери и отца, ведет тихую жизнь при храме и умирает от старости. Поэтому переводчик переделывает развязку в духе мелодраматизма, непосредственного воздействия на чувства, характерного для модной беллетристики: героя казнят за отцеубийство, которого он не совершал, и перед гибелью он пишет духовнику полное страстного раскаяния письмо из темницы. Новеллы же, в центре которых социальная несправедливость и язвы общества (в частности, повесть странствующего актера и записки сумасшедшего, композиционно имевшие все шансы попасть в переведенный отрывок), также последовательно устраняются переводчиком.

Передача особенностей авторского стиля

Стратегия ранних переводчиков в отношении особенностей авторского стиля также направлена на встраивание Диккенса в модель модного беллетриста. Она предполагает повышение доступности текста для широкого читателя, акцент на действиях и событиях, а не на речи, и усиление непосредственного эмоционального эффекта от чтения романа (вспомним, что журнальные критики видели причину популярности Диккенса в его умении «заставить хохотать до упаду», «заставить плакать или смеяться»). Такая удобочитаемость и непосредственность достигается за счет моделирования простого и экономного стиля путем отказа от передачи приемов, делающих текст стилистически непрозрачным или затрудненным для чтения. Иными словами, в переводе в значительной степени устраняются все индивидуальные стилевые особенности Диккенса, которые отвлекают внимание читателя от основного действия и заставляют его сосредоточиться на форме текста — речевой характеристике персонажей, интонации, ритмике, тропах. Всё это происходит в рамках дальнейшего сокращения текста.

Отметим, что прозрачный «средний» стиль, близкий разговорному языку образованной публики, не только считался желаемым для воссоздания Диккенса в облике модного беллетриста, но и в целом являлся одной из ценностей толстых журналов смирдинского типа — именно такой стиль мог объединить пестрый журнальный номер в единый литературный продукт, способный одинаково легко читаться представителями самых разных читательских слоев. Достаточно вспомнить, как язвительно пародировал

О. Сенковский стиль Гоголя¹⁸² — намеренно орнаментальный, подчеркнуто сказовый, с элементами нарочитой тавтологичности, словечек-паразитов, вводных оборотов и тому подобных маркеров устной речи, и потому воспринимавшийся Сенковским как антиэстетичный, нелепый. А учитывая, что ранняя литературная репутация Диккенса закрепила за ним статус пусть и популярного автора, но не самого даровитого стилиста, его индивидуальные отклонения от литературно-нейтрального стиля — все эти нарочитые повторы, странные неожиданные сравнения, переходы от намеренного многословия к телеграфно-обрывочной речи — могли восприниматься журнальными переводчиками и редакторами не как достоинства, а как странности и огрехи, которые должны быть исправлены (сглажены), чтобы широкий читатель по достоинству оценил текст и чтобы состоялся его коммерческий успех. Все это не могло не послужить дополнительному укреплению и последовательному проведению в жизнь соответствующей переводческой стратегии.

Ниже мы продемонстрируем эту стратегию на примерах конкретных переводческих решений.

Сокращение, пересказ или полное устранение диалогов

Один из характерных художественных приемов Диккенса в «Записках Пиквикского клуба» — это комическая ситуация-сценка, развивающаяся в ходе диалога или в значительной мере основанная на нем. Суть этого приема заключается в том, что повествователь не пересказывает ситуацию и не описывает действий и эмоциональных состояний героев, а предоставляет им самим раскрываться через речь, интонацию, мимику, соотношение сказанного слова и его контекста. В центре такого диалога, как правило, — нелепая или пустяковая ситуация, а сам диалог, по контрасту с ней, серьезен, обстоятелен и пространен. В результате такого контраста и мнимой невозмутимости авторского голоса, безоценочно, с наивной серьезностью передающего диалог слово в слово, возникает яркий комический эффект.

Но кроме комической, у таких диалогов-сценок есть и другая функция. Развертываясь «в режиме реального времени», словно театральное действие, они определенным образом организуют художественное время в романе — намеренно

¹⁸² Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя. // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. — М.: Наука, 1976. С. 241—293

замедляют его. Автор фиксирует читательское внимание на каждой, пусть даже сюжетно второстепенной, сцене, не пересказывая ее, а здесь и сейчас развертывая перед мысленным взором читателя; это требует замедленного, словно заворожённого происходящим, чтения. Такое замедление может служить разным целям: например, нередко оно намеренно затягивает время, создавая напряжение ожидания перед неким неожиданным или смешным поворотом событий, чтобы усилить готовящийся комический эффект. Бывает и так, что замедление времени в диалоге-сценке само по себе является источником комизма: это относится к тем сценкам, которые основаны на приеме нарочитого повтора реплики, на топтании разговора на месте — абсурдном, ничем не мотивированном и потому смешном.

В обоих ранних переводах такие диалоги-сценки, в особенности не имеющие отношения к центральной сюжетной линии, либо значительно сокращаются, либо пересказываются с использованием косвенной речи, либо устраняются совсем. Это позволяет переводчикам добиться трех взаимосвязанных целей: сократить объем текста до приемлемого объема журнальной «статьи», избежать нарочитого торможения художественного времени и поддержать ровный, быстрый темп чтения, и повысить простоту и прозрачность стиля.

Показательным примером может служить диалог-сценка, который представляет собой светский разговор гостей за столом о милых пустяках — о том, как удачно выбрано местоположение усадьбы их хозяина.

'Delightful situation this,' said Mr. Pickwick.

'Delightful!' echoed Messrs. Snodgrass, Tupman, and Winkle.

'Well, I think it is,' said Mr. Wardle.

'There ain't a better spot o' ground in all Kent, sir,' said the hard-headed man with the pippin—face; 'there ain't indeed, sir—I'm sure there ain't, Sir.' The hard-headed man looked triumphantly round, as if he had been very much contradicted by somebody, but had got the better of him at last.

'There ain't a better spot o' ground in all Kent,' said the hard-headed man again, after a pause.

'Cept Mullins's Meadows,' observed the fat man solemnly. 'Mullins's Meadows!' ejaculated the other, with profound contempt.

'Ah, Mullins's Meadows,' repeated the fat man.

'Reg'lar good land that,' interposed another fat man.

'And so it is, sure-ly,' said a third fat man.

'Everybody knows that,' said the corpulent host.

The hard-headed man looked dubiously round, but finding himself in a minority, assumed a compassionate air and said no more.

В этом диалоге есть целый ряд особенностей, потенциально выбивающихся из модели стилистически прозрачного, легко читающегося и динамично развивающегося модного беллетристического текста. Во-первых, он основан на повторах-вариациях двух простых мыслей («прекрасное местоположение усадьбы хозяина» и «прекрасное местоположение соседской усадьбы Маллинз-Медоуз»), которые автор вкладывает в уста различных гостей — типичных провинциальных джентльменов. Варьируя интонации, темп, по-театральному скупые ремарки к репликам и столь же скупые внешние характеристики гостей, Диккенс рисует комические портреты: праздные румяные толстяки (corpulent man, first/second/third fat man, hard-headed man with the pippin face), серьезно и торжественно (solemnly, triumphantly, with profound contempt) спорят о пустяках. В этой сценке нет действия; время, как и сам разговор, стоит на месте; задача этой сценки — не сюжетная, а юмористически-нравоописательная. Как мы помним, «неторопливо-нравоописательный» вариант прочтения романа сильно редуцируется в процессе встраивания Диккенса в модель модного беллетриста и уступает место стремительно развертывающимся комическим приключениям; уже это диктует переводчикам необходимость сокращения данного диалога.

Во-вторых, этот диалог не только тормозит художественное время, но и является точкой непрозрачности стиля: сама нарочитость повторов (выделенных жирным) неестественна с точки зрения простого живого рассказа, она подчеркнута избыточна, прихотлива, она является индивидуальной «странностью» диккенсовского стиля. В силу описанных выше причин эта нарочитая странность не является ценностью, заслуживающей сохранения, — напротив, она выглядит помехой на пути к идеальному модному стилю: прозрачному, правильному, экономному, простому для восприятия.

В-третьих, диалог содержит в себе элемент абсурда, нарушение читательских ожиданий, порождающее комический эффект: гости начинают с того, что делают

комплимент расположению усадьбы хозяина — естественный светский жест, — но так запутываются в высокопарном праздном разговоре, что в итоге признают лучшим местоположение соседней усадьбы, Маллинз-Медоуз. Для «модной» модели нарушение читательских ожиданий не является желаемой стратегией: модный текст может интриговать, содержать в себе загадку, но в итоге он должен оправдывать читательские ожидания, идти им навстречу.

Соответственно, переводчики сокращают или пересказывают данный диалог-сценку, устраняя или «исправляя» ее особенности, препятствующие встраиванию в модель модного (прозрачного, динамичного, отвечающего ожиданиям) стиля.

Переводчик «Сына Отечества» сокращает сценку буквально до двух строк, не видя в ней сюжетобразующей роли, а значит, и необходимости. Сценка здесь служит лишь связующим звеном между двумя эпизодами.

Пиквик... обратился к Вардлю:

— У вас прелестное местоположение.

— Кажется, — отвечал тот.

Все согласились с его мнением. («СО», с. 62)

В результате сокращения сцена теряет свой шуточный смысл и с ним — свою самоценность; она превращается в простую связку между излагаемыми событиями, и при чтении не задерживает на себе внимания.

В переводе В. Солоницына этот диалог пересказан посредством косвенной речи. Это позволило сохранить некоторые забавные детали, при этом повысив темп повествования; интересно, что переводчик устраняет спор о Маллинз-Медоуз, нарушающий читательские ожидания: в переводе гости, как и положено, дружно хвалят хозяйскую усадьбу; переводчик даже приписывает этому мотивировку, обусловленную привычным русским этикетом («нельзя же не похвалить деревни, когда мы в гостях у помещика») и переводящую разговор, балансирующий на грани абсурда, в плоскость естественного и ожидаемого.

Разговор сделался общим, и разумеется, прежде всего о местоположении — нельзя же не похвалить деревни, когда мы в гостях у помещика. Карлик с большой головой, о котором помянуто выше, раздуваясь и размахиваясь в продолжение нескольких минут, объявил наконец, что, по его мнению, Менор-Фарм красивее всех хуторов в кентском

графстве. Один из толстых джентльменов подтвердил его мнение, другой тоже, третий тоже, и как все три толстые джентльмена держались одинакового образа мыслей, то вопрос о красоте Менор-Фарма оказался разрешенным весьма удовлетворительно, а разговор перешел на другие предметы. («БдЧ», ч. 1, с. 103)

Устранение приема повтора

Одним из наиболее ярких и выразительных стилистических приемов Диккенса в «Записках Пиквикского клуба» является прием повтора. Повторяться могут как отдельные слова и фразы, так и целые ситуации (иногда с незначительными вариациями, лишь подчеркивающими их сходство). Повтор реализуется как на лексическом (повторяются конкретные слова), так и на синтаксическом (повторяются конструкции) и ритмическом уровнях (повторяется длина и ритмика фраз).

Прием повтора повышает экспрессию и, за счет своей явной избыточности задерживая внимание читателя на забавной детали или смешной ситуации, усиливает комический эффект. Говоря «избыточность» и «задерживает внимание читателя», мы уже можем предположить, что ранние переводчики «Пиквикского клуба» будут последовательно отказываться от передачи повторов, стремясь переключить фокус внимания читателя с формальных особенностей текста на сюжет и упростить восприятие текста, а также сделать его более сжатым, динамичным и стилистически прозрачным, встраивая его в «модную» модель. Действительно, анализ текста подтверждает это предположение.

Вот наглядный пример комического повтора — многократный повтор эпитета *big* («большой, огромный») в описании мэра города Ипсвич, смешного и недалекого человека, полагающего себя значительным, если не великим.

*In front of a **big** book-case, in a **big** chair, behind a **big** table, and before a **big** volume, sat Mr. Nupkins, looking a full size larger than any one of them, **big** as they were.*

Переводчик «Библиотеки для чтения» устраняет этот повтор:

*Мистер Непкинс, городничий честного города Ипсвича, был человек, знающий всю высоту и важность своего сана. С грозным величием римского консула он сидел в креслах за **большим** столом, заваленным книгами и бумагами. («БдЧ», ч. 1, с. 196)*

Показательно, что для этого он прибегает не к сокращению, а, напротив, к распространению текста — это говорит о том, что в данном случае целью переводчика было не сократить текст за счет элементов, не несущих новой событийной информации

(эта цель в достаточной степени реализуется в других местах), но именно устранить нарочитую избыточность, декоративность диккенсовского повтора, приблизить текст к гладкой разговорной речи. При этом иронический смысл, который несет в себе повторяющийся эпитет *big*, переводчик вкладывает в более прямолинейный комментарий повествователя: «городничий... был человек, знающий всю высоту и важность своего сана» — и в достаточно стертое и клишированное (хотя и употребленное в ироническом смысле) определение «с грозным величием римского консула». Такой достаточно живой, но держащийся в рамках усредненной литературности стиль кажется переводчику более приемлемым для модного литературного продукта, чем до странности навязчивый, нарушающий каноны гладкости диккенсовский повтор.

К сожалению, эта сцена не вошла в отрывок, переведенный «Сыном Отечества». Однако следующий фрагмент позволяет нам показать, что анонимный переводчик этого журнала реализует аналогичную стратегию по отношению к диккенсовским повторам.

Фрагмент этот представляет собой описание торжественного выхода к избирателям кандидата в парламент Сэмюэля Слэмки.

Suddenly the crowd set up a great cheering.

'He has come out,' said little Mr. Perker, greatly excited; the more so as their position did not enable them to see what was going forward.

Another cheer, much louder.

'He has shaken hands with the men,' cried the little agent.

Another cheer, far more vehement.

'He has patted the babies on the head,' said Mr. Perker, trembling with anxiety.

A roar of applause that rent the air.

'He has kissed one of 'em!' exclaimed the delighted little man.

A second roar.

'He has kissed another,' gasped the excited manager.

A third roar.

Как видим, отрывок построен на приеме повтора сразу на нескольких уровнях: лексическом (повторяются слова *he has*, *another cheer*, *a roar*) и синтаксическом (повторяются предложения, начинающиеся с конструкции «подлежащее-сказуемое»: *he has come out*, *he has shaken hands*, *he has patted the babies*, *he has kissed*, — назывные

предложения с уточняющими определениями: another cheer, much louder и another cheer, far more vehement, — и назывные предложения с порядковыми числительными: a second roar, a third roar). Повтор, с одной стороны, структурирует события, которые развиваются «ступенчато» с нарастающим накалом эмоций (кандидат вышел — громкие приветствия, пожал руки — приветствия усиливаются, поцеловал детей — рев ликования, и т. д.), а с другой — придает комический оттенок этой полуабсурдной сцене, поскольку из текста мы знаем, что все это спектакль и действия участников заранее отрепетированы.

Переводчик «Сына Отечества» устраняет ярко выраженный повтор на обоих уровнях — лексическом и синтаксическом. В качестве некоторого намека на структурирующий повтор сохраняются лишь повторенное «идет» и четырежды повторенные скобки (хотя переводчик разнообразит заключенные в эти скобки ремарки, стремясь уйти от тавтологии к прозрачной естественности стиля).

«Идет!» — кричал Паркер с балкона — «Идет! Посторонитесь!» (Громкие рукоплескания.)

«Смотрите, он говорит со всеми, жмет руки!» (Рукоплескания усиливаются.)

«Он ласкает детей!» (Рев, так, что стены дрожат.)

«Он всех обнимает, целует!» (Продолжительный крик, шапки вверх, топот, etc, etc, etc). («СО», с. 103)

В. Солоницын, переводчик «Библиотеки для чтения», для повышения динамичности и стилистической прозрачности текста идет по другому пути: он отказывается от намеренно-выстроенной «ступенчатой» структуры текста, организованной синтаксическими повторами, в пользу естественного потока эмоционального повествования.

— Идет! — закричал он наконец, увидев, что дверь гостиницы растворяется. Вот он, наш достопочтеннейший мистер Самуил Слемки! Смотрите, смотрите, он пожимает руки каким-то почтенным особам! Смотрите, он ласкает детей! Вот поцеловал одного бедного мальчика! Ах, какой добрый! Вот поцеловал и другого! ах! ах! целует всех сплошь! («БдЧ», ч. I, с. 155)

Как видим, лексический повтор отчасти сохранен, но в новом контексте он работает не на абсурдистский комизм, а скорее на усиление эмоциональной экспрессии, чувства общего восторга (вспомним, что непосредственный эмоциональный эффект — одна из

базовых ценностей «модной» литературной модели). У Диккенса же повторы «остраняли» сцену, прибавляя к общему ликованию нотку иронии. В результате при повышении прозрачности, естественности и непосредственной эмоциональности отрывка ослабляется комизм, заложенный в языковой форме текста; впрочем, как мы увидим позже, ослабление языкового комизма и иронии в целом характерно для стратегии встраивания Диккенса в модель модного беллетриста.

Отказ от намеренной многословности, выпренности и подробности повествования

Еще одной особенностью стиля Диккенса в «Пиквикском клубе» является создание комизма за счет нарочитого многословия, высокопарности и наукообразной серьезности речи повествователя. Во-первых, комический эффект здесь рождается из чистого нарушения читательских ожиданий и представлений: рассказчик преувеличенно обстоятельно, подробно и важно повествует о смешных или совершенно обыденных вещах. Во-вторых, эта особенность стиля служит для некой рассеянной по всему тексту комической типизации: это стиль «записок» типичного ученого чудака. Комическая высокопарность — это голос простодушного, кабинетного, книжного пиквикиста, заносящего свои наблюдения и приключения в записную книжку, голос, пробивающийся даже в пересказе фиктивного «издателя» записок (то есть автора романа, Диккенса).

Однако для ранних переводчиков, перед которыми стоит задача создать сжатый и динамичный текст, который не поставит в тупик даже неискушенного читателя, комическая высокопарность слога не являлась ценностью. Напротив, она создавала дополнительный «слой» между формой текста и его событийной сутью, замедляла чтение и остраняла происходящее в романе, препятствуя непосредственному эмоциональному отклику на него. Стремясь к сокращению объема текста и к повышению прозрачности стиля, переводчики «Сына Отечества» и «Библиотеки для чтения» последовательно отказываются от передачи этой особенности, делая авторскую речь более синтаксически простой и краткой, а комически-торжественную или комически-книжную лексику заменяя нейтральной. При этом фигура типичного кабинетного чудака, которая проглядывает сквозь строки в оригинале, в переводах отходит на второй план, уступая место жертвам разнообразных приключений и злоключений: так «Записки» превращаются в «Похождения».

Вот наглядный пример того, как Диккенс использует прием комической высокопарности: оригинале смеховой эффект создается за счет того, что подчеркнуто книжным языком, многословными фразами описывается такая обыденная процедура, как одевание Пиквика («десяти минут было достаточно для завершения его туалета, и по истечении данного времени...»):

Ten minutes sufficed for the completion of his toilet, and at the expiration of that time he was by the old gentleman's side.

Оба переводчика сокращают и перестраивают фразу, меняя регистр на разговорно-бытовой:

<...> **через десять минут он был совсем одет и стоял подле Вардья.** («БдЧ», ч. 1, с. 106)

*Пробудясь, он **спешил** одеться...* («СО», с. 71)

За счет этого внимание читателя не фиксируется на формальной стороне текста, темп чтения убыстряется (анонимный переводчик даже использует слово «спешил», повышающее динамичность текста), при этом заложенный в несоответствии формы и содержания юмор пропадает — это не тот непосредственный смех над забавными злоключениями пиквикистов, за который так ценят Диккенса-комика, это юмор, основанный на нарушении читательских ожиданий, и переводческая стратегия не предполагает его сохранения.

Вот еще один выразительный пример комического многословия: отрывок, повествующий о том, как, осмотрев пустяжную рану, полученную Тапменом на охоте, пиквикисты отправляются обедать. Говоря о прозаических, бытовых вещах и эмоциях, Диккенс использует длинную, намеренно усложненную синтаксически фразу, внутри которой прячется языковая игра (the minds ... satisfied — to satisfy ... appetites):

*The arm was examined, the wound dressed, and pronounced to be a very slight one; and **the minds of the company having been thus satisfied, they proceeded to satisfy their appetites with countenances to which an expression of cheerfulness was again restored.***

Оба переводчика действуют полностью в рамках стратегии, направленной на повышение прозрачности и динамичности стиля: длинную усложненную фразу разбивают на три коротких и простых, а книжную лексику (proceeded, satisfy, countenances, restored)

заменяют нейтральной, разговорно-бытовой (довольны и веселы, пора обеда, стали по-прежнему веселы; в переводе «Сына Отечества» даже появляется разговорное «надулся»).

По осмотре Топменовой раны оказалось, что она ничтожна. Все были совершенно довольны и веселы. Наступила пора обеда. («БдЧ», ч. 1, с. 118)

Врач осмотрел руку и сказал, что все вздор. Тупман немножко надулся, но зато объявление лекаря всех успокоило. Все стали по-прежнему веселы. («СО», с. 72)

Отказ от передачи иронии

Один из типичных диккенсовских приемов — добавление к тому или иному высказыванию повествователя иронического примечания, которое высказывается с мнимым простодушием и полностью меняет смысл сказанного ранее. Ранние переводчики «Пиквикского клуба», как правило, устраняют такие иронические примечания: во-первых, они не имеют значимости с точки зрения развития сюжета, а во-вторых, добавляют тексту «двойное дно», требуют внимательного к форме, наблюдательного чтения. Устранение таких моментов авторской иронии вписывается в общую стратегию воссоздания Диккенса как модного беллетриста: сдвиг от языкового юмора к ситуационному комизму и стремление к прозрачному экономному стилю.

Например, в описании комической несостоявшейся дуэли Уинкля с доктором Слеммером присутствует ироническое замечание повествователя о том, что Уинкль зажмурился во время дуэли «разумеется, из человеколюбия и жалости к сопернику» (намек на уже известную читателю трусоватость этого персонажа, который, однако, хочет казаться отважным стрелком, охотником и умелым всадником).

Mr. Winkle was always remarkable for extreme humanity. It is conjectured that his unwillingness to hurt a fellow-creature intentionally was the cause of his shutting his eyes when he arrived at the fatal spot; and that the circumstance of his eyes being closed, prevented his observing the very extraordinary and unaccountable demeanour of Doctor Slammer.

Переводчик «Библиотеки для чтения» снимает иронию: в его версии Винкль действительно человеколюбив, и именно это, а не трусость, мешает ему хладнокровно выстрелить в противника. Текст, лишаясь двойного дня, становится прозрачным и однозначным, и вследствие этого — более доступным для восприятия при быстром чтении:

— <...>Ступай скорее на место и застрели доктора!

Превосходный совет, если бы его было легко исполнить! Но мистер Винкль славился человеколюбием. («БДЧ», ч. 1, с. 81)

А вот еще один любопытный отрывок, содержащий иронию: описывая выборы в провинциальном городке, Диккенс с притворной наивностью называет их «либеральными» и «восхитительными», а затем описывает царившие на выборах беспорядок и безобразное пьянство в нарочито восторженном тоне, как будто радующую глаз картину некоего празднества. Более того, автор притворяется, будто не понимает причины повального головокружения, одолевшего избирателей.

During the whole time of the polling, the town was in a perpetual fever of excitement. Everything was conducted on the most liberal and delightful scale. Excisable articles were remarkably cheap at all the public-houses; and spring vans paraded the streets for the accommodation of voters who were seized with any temporary dizziness in the head—an epidemic which prevailed among the electors, during the contest, to a most alarming extent, and under the influence of which they might frequently be seen lying on the pavements in a state of utter insensibility.

Переводчик «Сына Отечества» полностью устраняет в переводе этот иронический пассаж. Но это само по себе весьма ожидаемо в рамках выбранной им стратегии. Интересно то, что весь этот фрагмент, представляющий собой сатирическую картину провинциальных нравов, переводчик называет «живым, но однообразным рассказом» и предлагает «оставить». Что переводчик мог счесть **однообразным**? Очевидно, бытописательское нанизывание подробностей повседневности, с одной стороны, и саму иронию, которая прячется в деталях и не поддается быстрому чтению, с другой. Итак, поскольку этот нравоописательный пассаж ничего не прибавляет к приключениям пиквикистов и представляет собой обычный факт британской повседневности («где же не так бывает в Британии, земле свободы и конституции?»), не интересный с точки зрения модного комико-приключенческого романа, да еще и содержит в себе массу затрудняющих беглое чтение подробностей и подтекстов, переводчик полностью выпускает его, заменив неопределенным «тут было что поглядеть и послушать».

«Потом пошел сбор голосов, и тут было чего поглядеть и послушать... Но оставим рассказ, живой, но однообразный — где же не так бывает в Британии, земле свободы и конституции?» («СО», с.104)

Отказ от передачи речевого комизма в пользу ситуационного юмора

Особенностью ранних переводов «Пиквика» является частый отказ от воссоздания чисто языкового юмора, основанного не столько непосредственно на комической ситуации (*что* произошло), сколько на способе повествования (*как* об этом рассказано). Это юмор, основанный на подтексте, на комическом сочетании высокого стиля и низкого предмета речи, и т. д. Одновременно с этим в ранних переводах часты случаи, когда такой языковой юмор огрубляется, утрируется и переводится в регистр фарса, откровенно нелепой и смешной ситуации, описанной напрямую. Нередко такая фарсовая ситуация описывается с применением слов «хохотал», «расхохотался», «ха-ха-ха» — маркеров безудержного, захватывающего смеха: вспомним в этой связи, что журнальные заметки видели одну из причин популярности Диккенса в его умении «заставить хохотать до упаду». Такие замены языкового комизма на ситуационный фарс свидетельствуют о желании переводчиков подчеркнуть развлекательный, комико-приключенческий характер текста и его способность непосредственно действовать на эмоции — в данном случае, вызывать безудержный смех.

Вот, например, как Диккенс рисует сцену отъезда пиквикистов в конное путешествие. Нелепый вид персонажей автор отмечает мягкой иронией, построенной на расхождении языковой и образной стороны текста: за словами «к восторгу и восхищению публики» имеется в виду, конечно, всеобщий смех над неуклюжими пиквикистами.

'Let 'em go,' cried the hostler. — 'Hold him in, sir;' and away went the chaise, and the saddle-horse, with Mr. Pickwick on the box of the one, and Mr. Winkle on the back of the other, to the delight and gratification of the whole inn-yard.

Переводчик «Сына Отечества» передает эту сцену прямолинейно, в несколько сниженном фарсовом духе («народ ... глазел и хохотал»), в результате чего тонкая шутовская интонация уступает место грубому, но полностью захватывающему порыву смеха.

Коляска и наездник двинулись, пока народ, собравшийся около них, глазел и хохотал.
(«СО», с. 56)

А вот пример того, как привносит в текст романа элемент фарса, нелепо-смешной ситуации, переводчик «Библиотеки для чтения». Речь идет о сцене, в которой доктор Слеммер узнает, что оскорбивший его Джингль — театральный актер, и отказывается от

шаблонность. Даже сцена их поцелуя проникнута юмором (упавшая шляпа Сэма снижает патетику):

'Wy, Mary, my dear!' said Sam.

'Lauk, Mr. Weller,' said Mary, *'how you do frighten one!'*

Sam made no verbal answer to this complaint, nor can we precisely say what reply he did make. We merely know that after a short pause Mary said, 'Lor, do adun, Mr. Weller!' and that his hat had fallen off a few moments before—from both of which tokens we should be disposed to infer that one kiss, or more, had passed between the parties.

'Why, how did you come here?' said Mary, when the conversation to which this interruption had been offered, was resumed.

'O' course I came to look arter you, my darlin!' replied Mr. Weller; for once permitting his passion to get the better of his veracity.

Однако в интерпретации В. Солоницына и О. Сенковского слуга Пиквика — типичный романтический влюбленный, а смешливая Мэри — тоскующая героиня романа. Переводчик, стремясь адаптировать текст к ожиданиям широкого читателя, вкладывает в уста героев литературные клише: возгласы встречи возлюбленных после долгой разлуки, бедность, которая мешает возлюбленным соединиться (и о которой, разумеется, ничего не сказано в оригинале). Будничная интонация уступает место сентиментальной патетике («Ты ли это»? «Жива ли ты»? «Ах...»), сдержанное said уступает место экспрессивному «вскричал» и «вскричала», и мы видим картину трогательной любви простолюдина и горничной в типично поль-де-коковском духе.

— *Ты ли это, Мери?* — *вскричал он, увидев ее после на кухне.*

— *Сам, это ты?* — *вскричала она. — Полтора года! С тех пор, как я уехала из Лондона...*

— *Я уж и не знал, жива ли ты.*

— *А я не знала ничего про тебя.*

— *Ах, Мери!*

— *Ах, Сам!*

— *Бедность, бедность! То ли дело, Мери, если бы кто из нас был богат. Мы бы давно обвенчались. Ах!* («БдЧ», ч. 1, с. 204)

Вот и еще одна сценка шуточного флирта Сэма и Мэри, которая видоизменена в переводе Солоницына: Сэм возвращается к Мэри, якобы забрать забытую шляпу, но нарочно роняет ее снова и снова, чтобы, наконец, сорвать поцелуй любимой.

'Good-bye!' said the pretty housemaid.

'Good-bye!' said Sam; and as he said it, he dropped the hat that had cost so much trouble in looking for.

'How awkward you are,' said the pretty housemaid. 'You'll lose it again, if you don't take care.'

So just to prevent his losing it again, she put it on for him.

Whether it was that the pretty housemaid's face looked prettier still, when it was raised towards Sam's, or whether it was the accidental consequence of their being so near to each other, is matter of uncertainty to this day; but Sam kissed her.

'You don't mean to say you did that on purpose,' said the pretty housemaid, blushing.

'No, I didn't then,' said Sam; 'but I will now.'

So he kissed her again.

В переводе интонация легкого подтрунивания влюбленных друг над другом («Какой ты неуклюжий!», «Только не говори, что ты нарочно [поцеловал меня]!» — «Нет, а вот сейчас будет нарочно!») уступает место сентиментальным клише в духе поль-де-кокковского романа: поцелуй, разлука («Надолго ли? — Бог знает!»), задумчивость, слезы:

Но кто-то бросил Самову шляпу за дверь, и оттого ли, что Мери показалась ему теперь еще милее, чем прежде, или оттого, что за дверью они сошлись на слишком близкое расстояние, только он поцеловал Мери.

— *Надолго ли? — спросила она, краснея.*

— *Бог знает, Мери.*

Пригожая служанка задумалась. Сам поцеловал ее в другой раз, и на щеках их остались следы слез — чьих, неизвестно. («БдЧ», ч. 1, с. 207)

Снижение объема просторечия. Особенности перевода уэллеризмов.

Особенностью «Пиквикского клуба» является значительная доля просторечия в языковой ткани романа. Диккенс широко использует просторечие для речевой характеристики различных персонажей из народа — например, таких как Сэм Уэллер, сметливый слуга Пиквика, и его практичный и житейски-мудрый, но порой детски

доверчивый отец Тони. Речь Сэма Уэллера представляет особые трудности для перевода вследствие сочетания просторечной фонетики и жаргонизмов с искаженными «учеными» словами, а также из-за ее особой юмористической окраски (неожиданных и остроумных замечаний по поводу самых обыденных вещей, афористичных шуток, постоянного нарушения читательских ожиданий).

Переводчики «Библиотеки для чтения» и «Сына Отечества» значительно сглаживают просторечную стихию романа. Это происходит отчасти оттого, что полная жаргонизмов и искажений речь трудна для понимания и перевода, отчасти вследствие слабой разработанности соответствующих сфер языка русской прозы и отсутствия моделей для передачи просторечия, в основном же переводчики следуют уже не раз упомянутой стратегии гладкописи: перевод «Пиквика» как модный журнальный продукт, ориентированный на вкусы широкой аудитории, должен быть выполнен нейтральным разговорным языком образованного общества, прозрачным средним стилем.

Вот пример того, как переводчик «Сына Отечества» видоизменяет речь Сэма Уэллера: ради того, чтобы сделать ее стилистически нейтральной и адаптировать к читательским ожиданиям, он не останавливается даже перед тем, чтобы полностью изменить ее смысл. В оригинале находчивый Сэм шутливо хвалит свою старую рваную шляпу, называя ее «вентилятором» и нарушая этим ожидания читателя. Этот панегирик дырявой шляпе весь пронизан юмором и просторечной неправильностью:

"Tain't a wery good 'un to look at," said Sam, 'but it's an astonishin' 'un to wear; and afore the brim went, it was a wery handsome tile. Hows'ever it's lighter without it, that's one thing, and every hole lets in some air, that's another — wentilation gossamer I calls it.'

В переводе же Сэм даже не решается войти в этой шляпе в комнату и в полном соответствии с представлениями среднего читателя о приличиях извиняется за ее бедный вид — разумеется, абсолютно правильным литературным языком.

Извольте, сударь, да извините, что я не приветствовал вас и оставил шляпу за дверью: у нее оборвались поля, и хоть она стала оттого легче, но — совестно входить с ней в комнату, и извольте видеть... («СО», с. 95)

Вот еще пример — диалог об итенсвилльских предвыборных «обычаях» между Пиквиком и Сэмом Уэллером. Речь Сэма, как видим, насыщена фонетическими и грамматическими маркерами просторечия — они выделены жирным шрифтом.

'Fine, fresh, hearty fellows they seem,' said Mr. Pickwick, glancing from the window.

'Wery fresh,' replied Sam; 'me and the two waiters at the Peacock has been a-pumpin' over the independent woters as supped there last night.'

'Pumping over independent woters!' exclaimed Mr. Pickwick.

'Yes,' said his attendant, 'every man slept vere he fell down; we dragged 'em out, one by one, this mornin', and put 'em under the pump, and they're in reg'lar fine order now. Shillin' a head the committee paid for that 'ere job.'

'Can such things be!' exclaimed the astonished Mr. Pickwick.

'Lord bless your heart, sir,' said Sam, 'why where was you half baptised?—that's nothin', that ain't.'

Переводчики значительно ослабляют насыщенность текста этими маркерами: из более чем десятка просторечно-искаженных слов и народных идиом в переводе «Библиотеки для чтения» остается лишь слово «напропалую», зато в речь Уэллера попадает книжное слово «следовательно»; в переводе «Сына Отечества» осталось несколько просторечных выражений («мы вспрыснули их таки порядочно», «перепились, мошенники»), но в целом окраска текста тоже стала значительно нейтральнее, чем в оригинале.

— ...Серых поят **напропалую**; трактирщикам наказано, чтобы они всячески задерживали их до завтрашнего вечера. Слемки платит по шиллингу с головы. («БдЧ», ч. 1, с. 153)

— Как радует истинного британца веселый и свежий вид их!

— Как им не быть свежими! Да, **мы вспрыснули их таки порядочно** — лили, лили на них воды...

— Лили воду?

— Что ж было делать! **Перепились, мошенники**, так что все свалились под столы. Мы сегодня поутру таскали их к колодезю и отливали водой. Теперь они годятся в избиратели, а то ведь куда бы их!

— Но тебе-то что за дело!

— Как же, сударь, ведь нам дают по шиллингу с головы за каждого избирателя, которого мы отольем. («СО», с. 101)

Особняком стоят своеобразные шутки-афоризмы Сэма Уэллера — так называемые уэллеризмы (шутки, построенные в виде парадоксальной псевдоцитаты со ссылкой на

источник — «А, как говорил Б, когда В»). Поскольку многие из этих шуток-афоризмов основаны на английских реалиях, малознакомых русскому читателю, они представляют значительную трудность как для перевода, так и для восприятия читателем. Переводчик «Сына Отечества» вообще отказывается от попытки передать их на русском языке — впрочем, в его отрывок не попадает и сам Сэм Уэллер.

Переводчик и редактор «Библиотеки для чтения», напротив, последовательно насыщают свой текст уэллеризмами. При этом, отказываясь от попытки точного перевода уэллеризмов, Солоницын и его редактор Сенковский заменяют их шутками собственного сочинения, сохраняя только форму цитаты («как говорил такой-то, когда...»). Они активно используют этот прием даже там, где его нет у Диккенса, то есть дописывают свои уэллеризмы. Является ли «выпячивание» столь необычного по форме диккенсовского приема отходом от стратегии встраивания Диккенса в модель модного беллетриста? И да, и нет. С одной стороны, это противоречит ориентации на гладкий и прозрачный стиль. С другой стороны, выделяясь на фоне сглаженного стиля, уэллеризм мог сыграть роль эффектной модной детали. В силу своей запоминающейся структуры уэллеризм имеет большой потенциал как комический прием, благодаря которому роман может называться «юмористическим»; этот прием наверняка позабавит читателя и запомнится ему. Поэтому переводчик и редактор активно эксплуатируют форму уэллеризма — однако не переводя диккенсовские уэллеризмы, чаще всего выстроенные на английских культурных реалиях и трудные для неподготовленного восприятия, а как бы заимствуя форму у автора и наполняя собственным содержанием. Вот примеры «собственных» уэллеризмов Солоницына и Сенковского:

1. *"Tain't a wery good 'un to look at,' said Sam, 'but it's an astonishin' 'un to wear; and afore the brim went, it was a wery handsome tile. Hows'ever it's lighter without it, that's one thing, and every hole lets in some air, that's another—wentilation gossamer I calls it.'*

Потолкуемте, сударь, — отвечал Сам, опуская на пол свою измятую шляпу. — Она, — прибавил он, — конечно, не очень красива с виду, но к носке — это бриллиант, как говорил жид христианину. Ну, что ж вы мне скажете, сударь? («БдЧ», ч. 1, с. 147)

2. — *Право? Следовательно, Физкину едва ли попасть в парламент.*

— *«И не думайте», как говорила молоденькая красотка горбтому старику. («БдЧ», ч. 1, с. 101)*

Отказ от передачи необычных метафор и сравнений

Еще одной особенностью ранних переводов «Пиквика» является отказ от необычных метафор и сравнений, характерных для диккенсовского стиля. У Диккенса такие сравнения задерживают на себе внимание читателя, удивляют, нарушая ожидания, заставляют взглянуть по-новому на привычные вещи. Переводчики устраняют эти художественные приемы, стремясь уйти от «остранения» привычных вещей и привести текст к некоей ожидаемой средней норме. Вот лишь несколько сравнений Диккенса, полностью устраненных или значительно сглаженных в ранних переводах «Пиквика»: сравнение охмелевшего Пиквика с газовым фонарем, мерцающим на ветру...

Like a gas-lamp in the street, with the wind in the pipe, he had exhibited for a moment an unnatural brilliancy, then sank so low as to be scarcely discernible; after a short interval, he had burst out again, to enlighten for a moment; then flickered with an uncertain, staggering sort of light, and then gone out altogether.

«...иногда физиономия его озарялась на несколько мгновений каким-то рассеянным светом; потом он опускался без движения, чуть не без жизни; наконец голова его повисла на грудь и удушливое храпение стало единственным знаком присутствия великого человека» («БДЧ», ч. 1, с. 70)

Или сравнение Уинкля, который боится опозориться на охоте, с грачом, предчувствующим скорую гибель:

Mr. Winkle responded with a forced smile, and took up the spare gun with an expression of countenance which a metaphysical rook, impressed with a foreboding of his approaching death by violence, may be supposed to assume.

Винкль отвечал принужденною улыбкою и печально взял за ружье («СО», с. 72).

Отказ от передачи ритмико-синтаксических особенностей романа

Для прозы Диккенса в «Пиквикском клубе» характерен выразительный, отклоняющийся от нормы ритмический рисунок (именно за счет отклонения от усредненных нейтральных конструкций он и воспринимается как художественный прием). В зависимости от контекста и задач это может быть параллелизм, нанизывание однородных членов предложения (зачастую с внутренними рифмами), намеренное замедление и растягивание фразы, нанизывание плавных периодов, или, напротив, дробление текста на короткие рубленые отрывки и т. п. Ранние переводчики «Пиквика»

нередко устраняют специфический ритмический рисунок Диккенса, стремясь повысить прозрачность текста, сделать его более пригодным для беглого чтения, а также менее странным и более отвечающим стилистым ожиданиям широкого читателя.

Наиболее часты случаи последовательного устранения синтаксического параллелизма — вероятно, в связи с тем, что этот прием не только нарушает гладкость стиля, но и по сути своей основан на избыточности, а часто и идет в комбинации с повтором; прозрачная и экономная стилистика модного текста не приемлет этой избыточности. Например, синтаксический параллелизм в сцене поспешных сборов в дорогу создает ощущение параллельности одновременно происходящих действий, эффект суеты и неразберихи (фонари мерцали... люди бегали... подковы цокали... коляска громыкала...):

The lanterns glimmered, as the men ran to and fro; the horses' hoofs clattered on the uneven paving of the yard; the chaise rumbled as it was drawn out of the coach-house; and all was noise and bustle.

Переводчик Солоницын устраняет повтор вместе с другими деталями, сокращая фразу до телеграфно-сжатого, стремительного набора глаголов:

Подвезли коляску; двое друзей сели в нее и покатались. («СО», с. 81)

Перестраивают переводчики и намеренно удлиненные, усложненные фразы Диккенса, тормозящие восприятие текста. Например, в описании старинного полуразрушенного замка Диккенс использует удлиненную, многоступенчатую, синтаксически усложненную фразу, вероятно, чтобы на уровне тяжелой и плавной ритмики подчеркнуть массивность и величие древнего строения.

Behind it rose the ancient castle, its towers roofless, and its massive walls crumbling away, but telling us proudly of its old might and strength, as when, seven hundred years ago, it rang with the clash of arms, or resounded with the noise of feasting and revelry.

Переводчик «Сына Отечества» разбивает фразу на три коротких; этом весь фрагмент оказывается не сокращен, а даже удлинен, что говорит о том, что целью переводчиков было не сокращение объема, а именно достижение нейтральности стиля.

По левую его сторону была старая стена, грозившая свалиться в воду, а за нею старинный замок, о котором мы уже говорили. Стены древнего феодального жилища сохраняли еще некоторые остатки своего прежнего великолепия. За семь сот лет

прежде они дрожали от кликов радости и звука оружия, а теперь оставались от них только почтенные обломки. («СО», с. 53)

Вот и еще один пример: сцена обольщения богатой вдовы на балу проходимцем Джинглем. Стремительный, напоминающий вихрь танца, ритм фразы, отражающий столь же стремительное развитие событий, создается за счет нанизывания коротких простых предложений одинаковой структуры, которая, убыстряясь, переходит в цепочку коротких назывных предложений.

*The stranger progressed rapidly; the little doctor danced with another lady; **the widow dropped her fan; the stranger picked it up, and presented it — a smile — a bow — a curtsy — a few words of conversation.***

В переводе «Библиотеки для чтения» этот «танцующий» ритм сменяется нейтральным синтаксисом и естественной повествовательной интонацией.

... и пользуясь временем, когда лекарь танцевал с другой дамой, успеваешь оказать ей одну маленькую услугу: вдова уронила платок, он тотчас подскочил и подал. Изъявление благодарности повело к разговору. («БдЧ», ч. 1, с. 73)

Как видим, независимо от характера и цели диккенсовской выразительной ритмики переводчики сглаживают ее, стремясь к прозрачности текста.

Отдельные случаи сохранения и усиления особенностей стиля при переводе

Несмотря на общую тенденцию к повышению экономности и прозрачности стиля, в ряде случаев ранние переводчики «Пиквика» намеренно усиливают и утрируют определенные черты стиля Диккенса. По-видимому, это связано с тем, что, ориентируясь на разные типы читателей — в том числе на тех, кто впоследствии сможет прочесть «Пиквика» в оригинале — журнальные переводчики стремились дать некий сжатый «набросок» диккенсовского стиля, дабы хотя бы поверхностно ознакомить с ним эту группу читателей. Случаи интенсификации стилевых особенностей автора встречаются в тексте эпизодически и количественно уступают случаям нейтрализации стиля, что позволяет предположить, что переводчики не хотели, чтобы эта стратегия вступала в конфликт с основной стратегией по сглаживанию и упрощению стиля. При этом такие случаи доказывают, что переводчики ощущали стилевое своеобразие Диккенса и что нейтрализация стиля — часть осознанно или интуитивно выбранной стратегии, а не следствие стилистической глухоты. Целью переводчиков являются, если можно так

выразиться, яркие стиливые пятна на сравнительно гладком и нейтральном стиливом фоне основного текста.

Интересно, что моменты сохранения и даже утрирования тех или иных типовых стилистических особенностей Диккенса выбираются переводчиками произвольно. Это еще раз указывает на то, что их цель — дать некий набросок диккенсовского стиля, а не точно воссоздать его. Например, переводчик «Библиотеки для чтения» использует бодрый ритм, основанный на синтаксическом параллелизме и внутренней рифме — типично диккенсовский прием — там, где в оригинале мы наблюдаем нейтральный и даже несколько книжно-усложненный синтаксис:

Hereupon, the virtuous indignation of the seventeen learned societies being roused, several fresh pamphlets appeared.

«умы закипели, перья заскрипели...» («БдЧ», ч. 1, с. 143)

Подобные же случаи утрирования диккенсовского динамичного ритма, основанного на нанизывании коротких фраз со схожей синтаксической структурой, мы находим и в переводе «Сына Отечества». Вот, например, описание праздничного вечера в доме Уардлей. Оригинал отличается достаточно сложным синтаксическим рисунком и плавным выстраиванием фраз.

There was one old lady who always had about half a dozen cards to pay for, at which everybody laughed, regularly every round; and when the old lady looked cross at having to pay, they laughed louder than ever; on which the old lady's face gradually brightened up, till at last she laughed louder than any of them. Then, when the spinster aunt got 'matrimony,' the young ladies laughed afresh, and the Spinster aunt seemed disposed to be pettish; till, feeling Mr. Tupman squeezing her hand under the table, she brightened up too, and looked rather knowing, as if matrimony in reality were not quite so far off as some people thought for; whereupon everybody laughed again, and especially old Mr. Wardle, who enjoyed a joke as much as the youngest. As to Mr. Snodgrass, he did nothing but whisper poetical sentiments into his partner's ear.

Переводчик же произвольно выбирает это место, чтобы воссоздать часто встречающийся у Диккенса динамичный ритм, основанный на синтаксическом параллелизме:

Старые дамы сердились, молодые любезничали, Вардль смеялся, Тупман пожимал нежно руку соседки, пока Снодграсс напевал потихоньку свое поэтическое удивление на ухо молодой Эмилиш. («СО», с. 65).

Можно также предположить, что странности индивидуального диккенсовского стиля, дозированно вплетаемые переводчиками в стилистически сглаженный текст, играют роль модной детали¹⁸³: на фоне общего соответствия ожиданиям публики это — то индивидуальное, что позволяет отличить модного автора от других, что запоминается и в дальнейшем создает эффект узнавания. Такую же роль играет и активная эксплуатация формы уэллериума В. Солоницыным и О. Сенковским, о которой уже было сказано выше.

Передача национальных и культурных особенностей оригинала

Современными читателями «Пиквикский клуб» прочитывается как «энциклопедия английского национального характера», образчик английского юмора, галерея английских национальных типов, источник сведений об английских традициях, социальных отношениях, нормах поведения, быте, истории — словом, книга, пропитанная ароматом Англии. Разумеется, такое прочтение стало возможным благодаря совместному эффекту переводов и критики и не является единственным вариантом. Ситуация с ранними переводами складывалась по-другому.

В отечественной литературной репутации Диккенса, сложившейся в 1838—1840-х гг., присутствовал интерес к нему как к представителю английской культуры (тогда еще менее известной, чем французская и немецкая, в силу менее распространенного знания английского языка). Вспомним, что журнальные заметки отмечали в «Пиквике» «верное ... описание нравов, обычаев и характера английской нации», а в пиквикистах — «комический тип британского характера во всех его изменениях»¹⁸⁴. Выразительный национальный колорит, связь с английской современной культурой и бытом подчеркивались авторами этих заметок как одна из характерных черт романа, способная потенциально заинтересовать русского читателя.

Эта потенциальная функция «Пиквикского клуба» как источника сведений о национальном характере, культуре и быте Англии хорошо осознавалась ранними

¹⁸³ См. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003, о роли варьируемой детали в модной одежде.

¹⁸⁴ «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»», 1838, № 34, 20 августа. С. 680

переводчиками. Так, анонимный переводчик «Сына Отечества» в комментарии к публикуемому отрывку отмечает «народность и удивительную местность» романа. Однако осознание этой стороны диккенсовского текста не привело к ее сохранению. Переводчик прямо заявляет о невозможности передать «народность и удивительную местность» романа на русском языке и ограничивает свою задачу тем, чтобы читатели смогли «видеть отчасти современный юмор английский и несколько черт сатиры, которою Диккенс заставил смеяться всю Англию».

В. Солоницын и его редактор О. Сенковский также ощущали яркий национальный колорит романа и осознавали его как одну из ценностей — и также отказались от его передачи в переводе. Об этом свидетельствует заметка, напечатанная в «Библиотеке для чтения» в 1853 г. Цель этой заметки — борьба с литературным конкурентом: ее автор хвалит перевод Солоницына и критикует новый перевод, выполненный И. Введенским для журнала «Отечественные записки». Автор заметки отмечает, что одно из главных достоинств «Пиквикского клуба» — «резкая, живая национальность предметов, лиц и выражений»¹⁸⁵. Однако он считает, что этот колорит непереволим: «Пиквик», по его словам, «самое неудобопереводимое» из всех сочинений Диккенса и может нравиться русскому читателю только в сокращенном переводе.

Тот факт, что ранние переводчики, осознавая национальный колорит «Пиквикского клуба» как важную и ценную сторону романа, отказываются от его передачи, имеет под собой несколько взаимосвязанных причин. Во-первых, в силу недостаточно тесного знакомства с английской культурой в русской переводческой традиции не был разработан пласт языковых средств, отвечающий за передачу английских реалий, форм общения и т. п.. Во-вторых, в силу ориентации ранних переводов на литературную моду, которая предполагает развлекательный характер текста, стилистическую прозрачность и беглое чтение, введение в текст перевода инокультурных элементов, неизбежно затрудняющих восприятие, требующих пояснения, комментирования и т. д., нарушило бы общую стратегию повышения прозрачности и доступности текста. Вследствие этого целый ряд переводческих решений в ранних переводах направлен на снятие или сглаживание, смягчение признаков культурной чуждости в романе. Далее мы продемонстрируем это на конкретных примерах.

¹⁸⁵ «Библиотека для чтения», 1853, т. 118, март, стр. 17 (Литературная летопись).

Устранение или упрощение описаний национального быта.

При сокращении и переделке текста ранние переводчики легко жертвуют бытовыми зарисовками, портретными, интерьерными описаниями. У Диккенса такие сцены, не имеющие непосредственной связи с сюжетом, служат прежде всего выразительными штрихами к картине современного английского общества, характера и уклада жизни. Однако переводчики, по-видимому, воспринимают их как излишества, полные чуждых подробностей и потому трудные для понимания, с одной стороны, и тормозящие динамичный сюжет, с другой. О том, насколько второстепенными для ранних переводчиков являются подробности английского быта и уклада, свидетельствует показательный факт: переводчик «Библиотеки для чтения» переносит действие романа из 1827 в 1716 год. Это говорит о том, что тесная связь романа с жизнью современной Диккенсу Англии намеренно или ненамеренно игнорируется переводчиком: текст как бы теряет связь с конкретной эпохой и культурой и превращается во вневременную остроумную повесть о забавных похождениях пиквикистов. Возможно, этот шаг является уступкой строгим критикам вроде Ф. Шаля, которые осуждали Диккенса за «низкие» подробности из обыденной современности, противопоставляя его Вальтеру Скотту, чьи «босоногие крестьянки» романтизировались благодаря принадлежности к миру прошлого. В целом встраивая Диккенса в модель модного беллетриста — бытописателя городской современности — «Библиотека для чтения» формально делает его живописцем некоего обобщенного английского прошлого.

Вот характерный пример любви и внимания Диккенса к подробностям национального быта: описание старой лондонской гостиницы, где пиквикисты впервые встречаются с Сэмом Уэллером. Это пассаж, в котором дается богатая характеристика целого типа постоянных дворов, целого пласта лондонской жизни; описываемая автором гостиница «Белый олень» служит поводом к столь длинному отступлению именно потому, что она типична для Лондона, является примечательным штрихом к «портрету» города. Здесь упоминаются и различные районы Лондона, и старые городские легенды, связанные с Лондонским мостом:

There are in London several old inns, once the headquarters of celebrated coaches in the days when coaches performed their journeys in a graver and more solemn manner than they do in these times; but which have now degenerated into little more than the abiding and booking-

places of country wagons. *The reader would look in vain for any of these ancient hostelries, among the Golden Crosses and Bull and Mouths, which rear their stately fronts in the improved streets of London. If he would light upon any of these old places, he must direct his steps to the obscurer quarters of the town, and there in some secluded nooks he will find several, still standing with a kind of gloomy sturdiness, amidst the modern innovations which surround them.*

In the Borough especially, there still remain some half-dozen old inns, which have preserved their external features unchanged, and which have escaped alike the rage for public improvement and the encroachments of private speculation. Great, rambling queer old places they are, with galleries, and passages, and staircases, wide enough and antiquated enough to furnish materials for a hundred ghost stories, supposing we should ever be reduced to the lamentable necessity of inventing any, and that the world should exist long enough to exhaust the innumerable veracious legends connected with old London Bridge, and its adjacent neighbourhood on the Surrey side.

It was in the yard of one of these inns — of no less celebrated a one than the White Hart — that a man was busily employed in brushing the dirt off a pair of boots, early on the morning succeeding the events narrated in the last chapter.

В переводе «Сына отечества» это длинное и насыщенное подробностями описание полностью выброшено как побочный по отношению к сюжету элемент. Все, что осталось от него — фраза «в одной из плохих лондонских гостиниц»; слово «плохих» вставлено сюда переводчиком, и, осознанное это было решение или нет, это слово будто подсказывает читателю, что упомянутая гостиница совершенно не стоит внимания. Решение переводчика абсолютно противоположно решению автора, который посвящает гостинице целую страницу, но полностью гармонирует с общей стратегией повышения динамичности текста и максимально быстрой смены «похождений» героев.

На другой день, рано утром, в одной из плохих лондонских гостиниц, во дворе, какой-то худо одетый человек чистил свои сапоги и баишаки. («СО», с. 82)

Сильно сокращен этот отрывок и в переводе «Библиотеки». Полностью исчезает из перевода панорама Лондона, которую автор рисует в первом абзаце — противопоставление фешенебельных районов глухим закоулкам столицы; исчезают лондонские топонимы; исчезают и отсылки к английской литературе — упоминаемые в

оригинале «рассказы о привидениях» и «легенды о Лондонском мосту», с которыми ассоциируются эти старые гостиницы; переводчик заменяет их абстрактными «романическими повестями». Итоговый текст представляет собой обобщенную картину запустения, очищенную от английской культурной специфики:

«В столице промышленности, где человеческий ум всякий день изобретает что-нибудь новое или улучшает старое, есть о сю пору несколько постоянных дворов, или гостиниц, которые по какому-то стечению обстоятельств ускользнули от всеобщего бешенства к улучшению и спокойно остались себе точно тем же, чем они были пятьдесят лет назад. Это большие, кирпичные, закоптелые здания, с длинными галереями по двору, с темными коридорами внутри и с деревянными лестницами, ступеньки которых обтопаны и обломаны каблуками прохожих; здания, которые могли бы доставить нам достаточное количество материалов на тысячу самых романических повестей, если бы мы по несчастью писали роман, а не историю, основанную на достоверных и не подлежащих никакому сомнению документах. («БдЧ», ч. 1, с. 127)

Приведем еще примеры устранения национально окрашенных описательных фрагментов. В обоих переводах отсутствует своеобразная «ода камину», произнесенная Вардлем — признание в любви к домашнему очагу, олицетворением которого для каждого англичанина:

*'Now this,' said the hospitable host, who was sitting in great state next the old lady's arm-chair, with her hand fast clasped in his — 'this is just what I like — **the happiest moments of my life have been passed at this old fireside; and I am so attached to it, that I keep up a blazing fire here every evening, until it actually grows too hot to bear it. Why, my poor old mother, here, used to sit before this fireplace upon that little stool when she was a girl; didn't you, mother?**'*

Выброшено из обоих ранних переводов и описание английских святочных забав – ветвь омелы, под которой по обычаю целуются пары, игра «поймай дракона» (snap-dragon, ловля изюмин в горящем пунше), традиция, по которой слуги и господа собираются за одним столом; выброшено описание быта лондонских бродяг в рассказах Сэма Уэллера, устранена классификация лондонских судебных клерков, и многое другое.

Устранение английских имен собственных, не имеющих значения для сюжета

Нередко в ранних переводах «Пиквика» устраняются английские имена собственные — топонимы, названия, имена. Это делается все с той же целью: освободить текст от

фонетически чуждых элементов, которые невольно останавливали бы внимание читателя, затрудняя беглое чтение и «прямой доступ» к сюжетным перипетиям. Например, в переводе «Библиотеки для чтения» вместо «теории корюшки ... с присовокуплением наблюдений относительно *Гемпстедских прудов*» появляется абстрактный «трактат о болотоводстве». В том же переводе выпускается упоминание об ученых изысканиях Пиквика в пригородах Лондона — городках *Hornsey, Highgate, Brixton u Camberwell*. Из четырех городков, в которых побывал Пиквик в начале своего путешествия — *Рочестер, Страуд, Чэтем и Бромптон* — в переводе «Библиотеки» упоминается только первый, где и происходит дальнейшее действие. В переводе «Сына Отечества» устраняется адрес торгового дома, где служит герой вставного рассказа «Женитьба Тома Смарта»:

Tom Smart, of the great house of Bilson and Slum, Cateaton Street, City ...

Том Смарт, комиссионер дома Биллсон и Слум... («СО», с.107).

Устраняется также название земель, по которым едет герой этого же вставного рассказа — *Мальборо Даунз* — и окрестного города:

*...a man in a gig might have been seen urging his tired horse along the road which leads across **Marlborough Downs, in the direction of Bristol.***

... можно было видеть на дороге только лошадь, которая с трудом тащила кабриолет, где сидел человек, усердно награждавший усталую лошадь ударами бича. («СО», с. 107)

Таких примеров можно привести еще много. Там же, где имена собственные переводятся, в ранних переводах, особенно в версии «Сына Отечества», наблюдается крайняя непоследовательность в способах их передачи. Показательный пример — названия постоянных дворов (они носят свой, особый, типичный для Англии колорит): здесь мы встречаем точный перевод (*Leather Bottle* — «Кожанная бутылка»), искажение (*White Hart* — «Белый лев» (букв. «Белый олень»)), транскрипция (*Peacock* — «Пикок» (букв. «Павлин»), «*Town Arms*» — «Тоун-Армс» (букв. «Городской герб»)). В другом месте название *White Hart Inn* не удаляется перевода и именуется «одной из плохих лондонских гостиниц». Вероятно, это связано с отсутствием разработанной системы перевода и транскрипции английских названий.

Особенности передачи культурных реалий

Ранние переводчики нередко сокращают или видоизменяют те фрагменты текста, где фигурируют реалии, требующие комментирования, объяснения или поиска нестандартных способов перевода. Это связано с тем, что переводчики ориентируются либо на узкую аудиторию, знающую английский язык и способную после краткого знакомства с переводом прочесть текст в оригинале, либо на широкую аудиторию, склонную к беглому «легкому» чтению и не готовую продираться сквозь чуждый текст. Требуемые пояснения культурные реалии либо устраняются из текста при сокращении, либо заменяются схожими по функции русскими, что снимает их необычность и культурную чуждость.

Так, не упоминаются в ранних переводах ни дело Джорджа Барнуэлла, ставшее сюжетом для одноименной трагедии, ни нашумевшая история убийцы Борка, продававшего трупы в анатомический театр, ни предместье Лондона Тайберн, где совершались смертные казни, ни «артельная» (chumpage) система проживания в долговой тюрьме, ни многие другие судебные и криминальные реалии Англии той эпохи.

Там, где перевода реалий избежать невозможно, переводчики зачастую прибегают к культурной адаптации, заменяя иностранную реалию схожей по функциям русской. Например, *крикетный матч* в переводе 1838 г. превращается в *«игру в кулочки»* («СО», с. 75) — русскую народную игру)¹⁸⁶, при этом подробнейшее описание крикетного матча и пирушки болельщиков полностью выпущено. В переводе 1840 г. крикет назван *«кеглями»*, которые вошли в русскую культуру из немецкой и знакомы русскому читателю («БдЧ», ч. 1, с. 118), т. е. налицо явная адаптация; описание матча в этом переводе крайне сокращено.

Методистское религиозное собрание, куда записалась жена Тони Уэллера, и деятельность этого собрания (молитвы за чаем, пение гимнов и ханжеский сбор средств на носовые платки с душеспасительными изречениями для негритянских детей) в переводе 1838 г. вообще не упоминается, а в переводе 1840 г. собрание заменяется *«обществом трезвости»* («БдЧ», ч. 1, с. 176). Это, по-видимому, связано с тем, что методистская протестантская церковь с ее отсутствием деления на духовенство и мирян и с традицией собраний верующих вне церкви для чтения проповедей и пения гимнов, появилась в

¹⁸⁶ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. — М.: Прогресс. 1964—1973.

России лишь в конце XIX века, а значит, эти фрагменты текста были бы не до конца понятны читателю переводов как культурно чуждые.

В переводе «Библиотеки для чтения» англичане пьют водку вместо бренди, на столе у них «селедка, уксус и горчица» вместо «пирога из голубей, соуса и омаров», гости на званом ужине играют в карты в «фофаны» вместо виста, а пиквикисты смотрят вместо крикетного матча «игру в кегли». В переводе «Сына Отечества» трактир превращается в «кабак», каретный сарай — в «погреб», и наконец, по прихотливым законам культурной адаптации, диккенсовские «зеленые зонтики» (*Five-and-forty green parasols*), которые кандидат в парламент дарит городским дамам, превращаются в «последней моды *парижские зонтики*» («СО», с. 98) — ведь для человека русской культуры начала XIX века именно Париж являлся синонимом новейших мод, а зонтики в тексте играют роль модной новинки, которой кандидаты в парламент соблазняют избирательниц:

Русификация социальных терминов и формул общения

Особенно интересно, что в обоих переводах последовательно русифицируются типично английские понятия и способы общения, касающиеся социальных отношений (хозяева-слуги, джентльмены-простолюдины, ссора двух джентльменов); своеобразные английские модели общения и соответствующая лексика заменяется русскими моделями и связанной с ними лексикой. Если для английской модели характерно подчеркивание дистанции между людьми и сдержанность, то для русской модели — экспрессивность и сокращение дистанции. В частности, там, где человек, стоящий выше по социальной лестнице, обращается к нижестоящему, в русском переводе используется сниженный стиль и фамильярная интонация.

Показательный пример — сцена, где Пиквик беседует с крестьянином, работающим в огороде. В оригинале крестьянин назван нейтрально «рыжеволосый мужчина», его окликают «Эй!» (Hollo!), и он пристально глядит (stare) на Пиквика:

A red-headed man was working in the garden; and to him Mr. Pickwick called lustily, 'Hollo there!'

The red-headed man raised his body, shaded his eyes with his hand, and stared, long and coolly, at Mr. Pickwick and his companions.

В переводе «Сына Отечества» нейтральная лексика оригинала заменяется просторечной, сниженной (*мужик; «Эй, ты, рыжак, глух ты, что ли?»; выпучил глаза*).

*Какой-то рыжеволосый **мужик** работал что-то в саду. Пиквик позвал его сначала так, как обыкновенно зовут всех, а потом закричал во все горло: «**Эй, ты, рыжак!** глух что ли ты?»*

*Услышав **понятное для него название**, трудолюбивый работник поднял голову, закрыл глаза рукою от солнца и **выпучил** их на Пиквика. («СО», с. 68)*

Любопытно, что в версии переводчика именно грубовато-фамильярное обращение является естественным и понятным для огородника («услышав понятное для него название... работник поднял голову». Таким образом, переводчик мыслит полностью в русле отечественного этикета и системы социальных отношений. Аналогичный пример употребления грубоватой просторечной лексики по отношению к людям более низкого социального статуса мы видим и в переводе В. Солоницына: *a fat and red-faced **boy*** (слуга мистера Уардля) назван в переводе не «толстым краснолицым парнем», а ***краснорожим детиной*** («БдЧ», ч. 1, с. 88).

Интересно, что, стремясь к русификации, переводчик «Сына Отечества» даже зрительный образ служанки в сельском доме подгоняет под традиционный образ дородной русской сельской женщины, которого ожидает русский читатель («*толстая Эмма*» («СО», с. 61), «*Мери, толстая служанка гостиницы*» («СО», с. 105)), хотя в оригинале о дородности служанок ничего не сказано.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что переводчики, согласно общей стратегии повышения доступности текста, сглаживают культурную чуждость и приводят текст в соответствие с ожиданиями широкого читателя.

Интересно, что переводчик «Библиотеки для чтения» добавляет в текст указания на английскую культурную специфику романа, отсутствующие в подлиннике (и потому весьма слабо связанные с текстом). Видимо, это связано с желанием хотя бы формально подчеркнуть английскую природу оригинала, в котором, по мнению критиков, есть «народность» и «местность». Сглаживание национального колорита и культурная адаптация, по-видимому, требуют прямых, открытым текстом, напоминаний о том, что перед читателем английский роман. Например, во вступлении к роману Диккенс представляет «Записки» как «плод вдумчивого внимания, неутомимого рвения и похвальной скрупулезности» некоего фиктивного издателя; переводчик же характеризует роман еще и как «памятник английского народного характера и таковых же нравов».

Учитывая, что нравоописательная сторона романа при сокращении сведена к минимуму, фраза переводчика выглядит попыткой формально приписать своему переводу роль источника информации об английской культуре и менталитете — возможно, чтобы включить в круг потенциальных читателей тех, кто интересуется Британией:

The first ray of light which illumines the gloom, and converts into a dazzling brilliancy that obscurity in which the earlier history of the public career of the immortal Pickwick would appear to be involved, is derived from the perusal of the following entry in the Transactions of the Pickwick Club, which the editor of these papers feels the highest pleasure in laying before his readers, as a proof of the careful attention, indefatigable assiduity, and nice discrimination, with which his search among the multifarious documents confided to him has been conducted.

Первые лучи свету, согнавшие мрак забвения с подвигов знаменитого мистера Пиквика, просияли из следующего важного документа, который с великим трудом отыскан издателем этих записок и почтеннейшее представляется читателям, как неподдельный памятник английского народного характера и таковых же нравов и как доказательство неутомимого рвеня... («БдЧ», ч. 1, с. 59)

В этом отрывке в оригинале сказано, что издатель не имеет официального отчета о заседании Пиквикского клуба, однако собрал информацию о нем из подлинных писем. В переводе же мы находим отсылку к некоему английскому обычаю чествования ученых, который не описан в оригинале и является плодом представлений самого переводчика (или редактора) об английской культуре.

Here the entry terminates, as we have no doubt the debate did also, after arriving at such a highly satisfactory and intelligible point. We have no official statement of the facts which the reader will find recorded in the next chapter, but they have been carefully collated from letters and other MS. authorities, so unquestionably genuine as to justify their narration in a connected form.

К сожалению, трудолюбивый секретарь не передал всех подробностей этого заседания. Вероятно, Пиквик, по английскому обычаю, был поднят на руки, увенчан или с триумфом отведен на квартиру. («БдЧ», ч. 1, с. 63)

Переводчик «Библиотеки для чтения» вынужден встраивать в текст подобные формальные указания на его английскую природу, поскольку стратегия вписывания «Пиквика» в модель модного беллетриста не позволяет передать органически присущий

роману национальный колорит, содержащийся в бытовых подробностях, культурных реалиях, отсылках, речевых характеристиках персонажей и т. д. Впрочем, такие формальные указания на английскость характерны только для перевода В. Солоницына и весьма редки на общем культурно-адаптированном фоне; переводчик же «Сына Отечества» ограничивается уже упомянутым примечанием, в котором снимает с себя ответственность за передачу национальной специфики романа.

Итак, стратегия ранних переводов «Пиквикского клуба» направлена на встраивание Диккенса в модель модного беллетриста, образцом которого служит Поль де Кок. Эта стратегия включает в себя значительное сокращение объема текста за счет описаний и диалогов, направленное на повышение динамичности приключенческого сюжета, перестановку эпизодов романа в целях линеаризации сюжета и упрощения его для восприятия, а также подчеркивание развлекательной стороны романа посредством устранения вставных эпизодов, носящих серьезный социально-критический характер. В рамках этой стратегии переводчики стремятся к стилевой экономии и прозрачности; они сглаживают отличающую Диккенса избыточность выразительных средств (комическое многословие и высокопарность речи, повторы, своеобразный ритмический рисунок, экспрессивное просторечие, неожиданные, острающие сравнения и метафоры), дабы сделать текст доступным для широкого читателя, естественным по звучанию и пригодным для беглого чтения. При этом переводчики ощущают эти индивидуальные стилевые особенности и точно воспроизводят их на нейтральном сглаженном фоне в качестве модной детали, запоминающейся и вызывающей интерес, но не оттягивающей читательское внимание на языковую сторону текста от сюжетной и эмоциональной его стороны. Что касается эмоциональной стороны, переводчики ориентированы на непосредственную, легкодоступную, концентрированную эмоцию (комизм или сентиментальность), сглаживая типичный для Диккенса языковой комизм, основанный на подтексте или иронии, и одновременно усиливая фарсовую и мелодраматическую стороны текста. Национально-культурная (английская) специфика романа последовательно сглаживается в процессе культурной адаптации текста; этим достигается максимальная прозрачность текста и соответствие его ожиданиям русского читателя, а также снимаются определенные трудности перевода. Наличие в переводе В. Солоницына и в комментарии к переводу «Сына Отечества» формальных указаний на английский

колорит романа как одну из его значимых черт не отменяет последовательной русификации текста и признания национально-культурных особенностей романа непереводаемыми и малоинтересными широкому русскому читателю.

В рамках той же стратегии переведены в этот период и другие произведения Диккенса: вставная новелла о гробовщике Гэбриэле Грабе, похищенном подземными духами¹⁸⁷, роман «Жизнь и приключения Николаса Никльби»¹⁸⁸ и несколько новелл и очерков.

3. Литературная репутация Диккенса, закрепленная ранними переводами

Ранние переводы Диккенса упрочили и закрепили его литературную репутацию как модного беллетриста, популярного, однако с весьма относительной художественной ценностью. Об этом свидетельствуют отзывы, которые мы находим в русской прессе в конце 1840—1841 гг., когда «Пиквикский клуб» в двух переводах и переведенный в рамках той же стратегии «Николас Никльби» уже хорошо знакомы русским читателям.

В октябре 1840 г. в «Литературной газете»¹⁸⁹ мы находим краткую заметку об «Оливере Твисте»: «Этот роман, отличающийся разнообразием, занимательностью и неподражаемым юмором, вскоре выйдет в свет и, вероятно, не залежится в книжных лавках». Хотя предметом заметки является новый роман Диккенса, в котором гораздо больше социальной критики и нравственных уроков, чем в «Пиквике», ее автор воспринимает Диккенса в привычном, заданном первыми переводами русле. Он отмечает у него все те же черты модного беллетриста: занимательность, юмор, коммерческий успех («роман ... не залежится в книжных лавках»).

В декабре 1840 г. в «Северной пчеле»¹⁹⁰ мы находим крайне пренебрежительную характеристику современной романистики вообще и Диккенса в частности: «Будет ли он [новый зарождающийся русский журнал] притом хоть тщателен в выборе статей по изящной словесности? Не заставит ли и он нас читать пошлости Марриета, болтовню Бальзака, безобразные и чуждые нам карикатуры Диккенса, непристойности Поль-де-Кока, литературные спекуляции Дюма, кровавые сцены Сю и вопли Жорж Занда?». В этой

¹⁸⁷ «Библиотека для чтения», 1838, т. 31

¹⁸⁸ «Библиотека для чтения», 1840, т. 38, 39

¹⁸⁹ «Литературная газета», 1840 г. № 87, 30 окт. — заметка об «Оливере Твисте»

¹⁹⁰ «Северная пчела», 1840, № 258, с. 1031

заметке интересно сочетание двух мотивов: с одной стороны, неприятие диккенсовского комизма с точки зрения некой высокой «изыщенной» критики — «безобразные карикатуры» Диккенса (вероятно, речь идет об утрированных фарсовых образах и сценах, которые появились в ранних переводах в результате стратегии усиления ситуационного комизма), чуждые «нам», то есть некоему обобщенному читателю, обладающему эстетическим вкусом, читателю, с которым критик ассоциирует себя. С другой стороны — косвенное признание популярности Диккенса даже в этом утрированном, карикатурном виде: «не заставит ли и он [новый журнал] нас читать ... карикатуры Диккенса»? Подразумевается, что все или многие другие журналы исправно потчуют читателя этими карикатурами. Диккенс при этом упоминается в одном ряду с другими модными беллетристами — Дюма, Сю, Марриеттом и, разумеется, Поль де Коком.

Чуть позже, в 1841 г., новоявленный журнал «Русский вестник»¹⁹¹ заявляет, что не намерен печатать Диккенса: «Неужели русский журнал не может существовать без повестей Диккенса, статей Жанена ... большею частью предоставляемых в дурном, искаженном русском переводе, иногда занимающих две трети журнала?». Открещиваясь от некой общей тенденции, журнал косвенно свидетельствует о ее наличии: как бы ни осуждали это критики, Диккенс наряду с другими модными беллетристами вроде Жюль Жанена популярен, его переводы занимают порой по две трети журнала.

Немало отзывов о Диккенсе этой поры принадлежит журналу «Отечественные записки»; как мы увидим, уже скоро история «взлета» культурного статуса Диккенса будет связана именно с этим журналом, однако пока его рецензенты мыслят в рамках той литературной репутации Диккенса, которая закрепилась благодаря первым переводам. Показательно, что конкурирующие, различные по ценностным позициям журналы («Библиотека» и «Сын Отечества», с одной стороны, и «Отечественные записки» с другой) сходятся во мнении относительно Диккенса. Даже печатавшийся тогда в «Отечественных записках» В. Г. Белинский, который позже будет ставить Диккенса исключительно высоко, в 1841 г. считает его популярным, но второстепенным автором. В статье «Разделение поэзии на роды и виды»¹⁹² он прямо относит Диккенса к «эфемерным произведениям беллетристики»: «Задача романа как художественного произведения —

¹⁹¹ «Русский вестник», 1841, № 9. С. 726—727

¹⁹² «Отечественные записки», 1841, № 3 т. 15 отд. 2. С. 41

совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий. Проникнуть до их сокровенного сердца ... и в таком смысле [роман] должен быть строго отделяем от эфемерных произведений беллетристики, удовлетворяющих насущным потребностям публики. Имена Ричардсонов, Фильдингов, Радклиф, Левисов, Дюкре-дю-Менилей, Лафонтенов, Шписов, Крамеров, **Поль-де-Коков, Марриетов, Диккенсов**, Лесажей, Мичьюренов, Гюго, де-Виньи имеют свою относительную важность и пользуются, или пользовались, заслуженною известностью; но их отнюдь не должно смешивать с именами Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Гофмана и Гете, как романистов». Таким образом, важность Диккенса «относительна», его задача — удовлетворять читательский спрос («насущные потребности публики»), стимулируя интерес к чтению, а его удел — скорое забвение (на что указывает эпитет «эфемерный»). Обратим внимание, что имя Диккенса снова соседствует с именем Поль де Кока: после ранних переводов это становится общим местом в критике Диккенса.

В отзыве на роман Марриета «Пират»¹⁹³ Белинский ставит автора морских приключенческих романов Марриета ниже Диккенса, тогда как раньше не делал различия между уровнем их таланта; однако Диккенс все еще упоминается в одном ряду с Поль де Коком: «...Ему [Марриету] доступна только сфера низших сторон общественности... По роду изображаемой им жизни Марриет подходит под одну категорию с Диккенсом и Поль-де-Коком, но по таланту каждый из этих романистов — великан в сравнении с Марриетом».

В 1841 г. в «Северной пчеле» в переводной статье¹⁹⁴ об английской литературе высказывается мысль, что «По свойству своего таланта, по относительной своей важности, как писателя, по выбору сюжетов и по огромному расходу сочинений Диккенс может быть назван **Поль де Коком Трех Королевств**». При этом автор статьи сознается, что «не признает романов Поль-де-Кока совершенно пошлыми», говорит, что англичанину близки в них «предметы, заимствованные из существенной жизни» и «описания неизвестных нравов». «Диккенс, **литературный сын Поль де Кока...**», говорит рецензент, «подобно своему образцу... обращается к толпе, не заботится о пустых приготовлениях, а рассказывает, очертя голову, имея в виду одну цель: заставить читателя

¹⁹³ «Отечественные записки». 1841, т. 19, № 12, отд. 6. С. 41-42

¹⁹⁴ Пер. с английского языка. «Северная пчела», 1841, № 67, 24 марта. С. 266—267

плакать или смеяться». Диккенса, как и Поль де Кока, рецензент считает скорее дагерротипистами, нежели живописцами, отказывая им в творческом воображении; впрочем, «дагерротип Диккенса полнее и способнее к разнообразным оттискам», то есть спектр характеров и персонажей шире и лучше проработан.

Интересно, что рецензент «Северной пчелы» упрекает Диккенса в том, что он не умеет «смешивать, приличным образом, веселые главы с печальными», однако говорит, что невзыскательная публика не видит в этом беды: «Какое ей дело до быстрых переходов, до смеха рядом с торжественными слезами! Grimасы забавны, слезы непринужденны и заразительны. All is well!». Это подтверждает плодотворность стратегии ранних переводов, ориентированных на широкого читателя: переводы утрируют у Диккенса как смеховые сцены, так и мелодраматические, вызывая у публики непосредственный эмоциональный отклик; как видим, и в оригинале эта особенность диккенсовского текста привлекает многочисленных поклонников. Публикуя эту переводную статью, газета транслирует зарубежное мнение о Диккенсе, совпадающее с ее собственным, и конечно, содержащее в себе общее место критики тех лет — сопоставление Диккенса и Поль де Кока.

В «Литературной газете» за 1841 г.¹⁹⁵ опубликована эта же статья, но в другом, сокращенном переводе, поступившая в редакцию через французский журнал *Revue Britannique*. В ней также упоминается, что «По свойству его дарования, по выбору предметов описаний и по народному успеху Диккенса можно назвать **британским Поль де Коком**».

Однако, поскольку литературное поле неоднородно и динамично меняется, уже в этот период мы видим единичные примеры иного восприятия Диккенса — восприятия, которое станет общепринятым и общераспространенным в середине 1840—1850 гг. В журнале «Москвитянин» в 1841 г. появляется отзыв С. П. Шевырева: «Первенство Бульверово, обеспеченное ему одною бездарностью современной литературы английской, скоро отобьет у него Диккенс, талант свежий и национальный. Вдохновение Диккенса — тот же английский юмор, из которого черпали, начиная с Шекспира, все народные гении Англии. Характеры свои Диккенс берет из природы, но отделяет их по образцу карикатур английских. Главная сфера его — та низкая область расчета и

¹⁹⁵ «Литературная газета», 1841 г.: 22 февраля, № 22

промышленности, которая заглушает все чувства человеческие. Необходимо было сатирую заклеить этот пошлый мир, и Диккенс отвечает на потребности времени. ... У нас могли бы явиться подражатели Диккенса, если бы в этом случае Россия не опередила Англии. Диккенс имеет много сходства с Гоголем, и если бы можно было предположить влияние нашей словесности на английскую, то мы могли бы с гордостью заключить, что Англия начинает подражать России»¹⁹⁶.

В этом отзыве есть все то, что характерно для более позднего восприятия Диккенса в России: признание актуальности Диккенса для современности («Диккенс отвечает на потребности времени») и высокая оценка его социальной критики («необходимо... заклеить этот пошлый мир»), признание новаторской («свежий») и национальной природы его таланта (помимо слова «национальный», в отзыве четырежды повторено слово «английский» применительно к Диккенсу), постановка его в один ряд с гениями английской национальной литературы — Шекспиром и Скоттом, а также проведение параллелей между Диккенсом и Гоголем при высокой оценке обоих этих писателей. С этого отзыва начинается новый этап в восприятии Диккенса и в истории его русских переводов — этап, связанный с выходом русского реализма в центр литературного поля и с повышением ценности зарубежных писателей-реалистов для русской культуры и с ростом культурного статуса Диккенса, а также с изменением взглядов на роль литературы вообще и перевода в частности, что повлекло за собой смену переводческих стратегий, наиболее ярко отразившуюся в переводах И. И. Введенского.

¹⁹⁶ «Москвитянин», СПб, 1841, кн. 1. С. 237—238

Глава 3. Диккенс как литературное событие современности. Перевод «Пиквика», выполненный И. И. Введенским (1849—1850 гг.)

В 1840-е гг. в отечественной литературе сложилась ситуация активного поиска нового художественного языка, связанная с выходом в центр поля литературы так называемой «натуральной школы»¹⁹⁷ и новыми ценностями, которые она выдвинула на первый план. Творчество Диккенса, воспринятое сквозь призму этих новых ценностей, попало в резонанс с инновациями в отечественной литературе, что способствовало «переоткрытию» Диккенса в русской культуре. Это породило новую стратегию перевода, которая сложилась под влиянием «Отечественных записок» — точнее, под влиянием ценностей «натуральной школы», выразителем которых стал этот журнал, а также новой литературной репутации Диккенса, формируемой в «Отечественных записках», и их особой переводческой политики.

1. Культурный контекст перевода «Пиквикского клуба», выполненного И. Введенским. «Журналы с направлением», расцвет натуральной школы и культ Гоголя.

Натуральная школа и ее ценностная позиция

Термин «натуральная школа» общепринят в литературоведении, однако у него до сих пор нет устоявшегося определения: слишком широк и разнообразен круг писателей,

¹⁹⁷ О натуральной школе см.: Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. — М.: 1982; Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе. — М.: 1965; Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. — М.: 1969; Мельник В.И. Натуральная школа как историко-литературное понятие // «Русская литература», 1978, № 1; «Натуральная школа» и реализм 40-х годов // «Русская литература», 1978, № 4; Богдан Е.А. «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма // отв. ред. Видуэцкая И. — М.: РАН. Ин-т мировой лит. им. Горького, 1997; Созина Е.К. Критический дискурс В. Белинского и натуральная школа 1840-х годов: К вопросу о доминанте метода «критического реализма» // Изв. Урал. гос. ун-та. Екатеринбург, 2000. № 17; Проскурина Ю.М. Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма // Урал. гос. пед. ун-т, Н.-и. центр «Словесник». — Екатеринбург: АМБ, 2001, и др.

которые объединяет эта школа. Один из крупнейших исследователей натуральной школы В. И. Кулешов¹⁹⁸ определяет ее так: «значительная, сплоченная группа писателей, единодушно поддерживавшая принципы реализма Гоголя и Белинского [в первую очередь — реализма социально-критической направленности (прим. авт.)], принадлежавшая к петербургскому кружку критика, сотрудничавшая в журналах “Отечественные записки” и “Современник”». Ю. В. Манн¹⁹⁹ говорит о натуральной школе в широком и узком понимании. В широком понимании это противостояние «натуральной и риторической школ», о котором говорил В. Г. Белинский, т. е. «реалистической» и «идеализирующей» тенденций в литературе. В узком, современном, понимании это «общность, связанная с закреплением в 1840-х гг. переворота в литературе, совершенного Гоголем». В. И. Мельник²⁰⁰ отмечает, что в отличие от большинства литературных школ, натуральная школа — это школа широкого типа, объединяющая в себе писателей множества различных убеждений и стилей. Согласно определению, данному Мельником, натуральная школа как историко-литературный факт — это «исторически сложившаяся организационная форма, основанная на сознательном объединении писателей вокруг Белинского и таких журналов, как “Отечественные записки”, а впоследствии “Современник”»²⁰¹, иными словами — группа писателей, кружок. С другой стороны, «натуральная школа как историко-литературное понятие — это те идейно-художественные закономерности, которые нашли выражение в принципиально неограниченном количестве иногда чрезвычайно разнородных фактов». Таким образом, по мысли Мельника, писатель может не принадлежать к натуральной школе как кругу людей, однако его творчество может (в той или иной мере) отвечать «натуральным тенденциям». По формулировке Ю. М. Проскуриной²⁰², «натуральная школа — ... сложное, противоречивое единство писателей, скрепленное авторитетом Белинского и Гоголя, автора петербургских повестей и “Мертвых душ”»; в такой интерпретации

¹⁹⁸ Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. — М.: 1982

¹⁹⁹ Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. — М.: 1969. С. 292

²⁰⁰ Мельник В.И. Натуральная школа как историко-литературное понятие. // Русская литература, 1978, № 1. С. 48—64.

²⁰¹ Там же, с. 55

²⁰² Проскурина Ю.М. Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма // Урал. гос. пед. ун-т, Н.-и. центр «Словесник». — Екатеринбург: АМБ, 2001. С. 16.

объединяющим фактором служат общие творческие и идейные ориентиры, а не межличностные «кружковые» связи.

Как видим, в поисках исчерпывающего определения феномену натуральной школы исследователи отмечают сложную, противоречивую природу этого явления, несводимость его к узкому набору имен, тем или стилевых приемов. Однако все они признают существование натуральной школы как некоего единства, которое относится к определенному хронологическому периоду (при наличии разных вариантов хронологии периодом формирования и расцвета натуральной школы бесспорно признаются 1840-е годы²⁰³), сложилось вокруг определенных центров (журналы «Отечественные записки» и позже «Современник») и вокруг определенных авторитетных фигур (в литературе это Гоголь, в литературной критике — Белинский), и наконец, основано на общих ценностях. Когда натуральная школа как яркое новаторское явление вышла в центр отечественного литературного поля, эти ценности стали своеобразной призмой, через которую издатели и переводчики 1840-х гг. по-новому увидели творчество Диккенса, что привело к выработке новой переводческой стратегии и формированию новой литературной репутации английского романиста в России. Каковы же эти ценности?

Интерес к обыденному; типизация как форма постижения реальности. Для натуральной школы характерен интерес к обыденному, то есть к факту современной повседневности, которую писатели видят предметом почти естественнонаучного описания и изучения — либо самоценного (например, в традиции физиологического очерка), либо позволяющего перейти от внешней, фактической стороны явлений к постижению действительности в ее философском смысле²⁰⁴, то есть закономерностей, по которым устроена жизнь человека и общества.

В отличие от сентименталистов, которые воспевали «прелестную простоту», и от романтиков, которые поэтизировали необыкновенное, писатели натуральной школы

²⁰³ Исследователи предлагают различные варианты хронологии натуральной школы, однако сходятся в том, что с 1842 года (с момента публикации «Мертвых душ» Гоголя) это направление активно развивается и в 1845—48 гг. достигает своего расцвета. В.И. Кулешов предлагает следующую хронологию: 1839—1842 гг. — предыстория натуральной школы; 1843—1845 гг. — период ее формирования; 1845—1848 гг. — расцвет школы; 1848—1850 гг. — ее эпилог. Хронология Ю.М. Проскуриной не разделяет периоды предыстории и формирования: 1840-е гг. — зарождение школы, 1845—1848 гг. — ее расцвет, 1848—1850 гг. — распад. Появление переводов Введенского начинается в 1848 году, однако они подготовлены и вдохновлены расцветом натуральной школы.

²⁰⁴ Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. — М.: 1969. С. 269

открыли обыденное в его эстетической ценности и сложности: с одной стороны, обыденное — это пошлость и мелочность, ложное начало, которое подавляет и искажает истинную сущность человека, с другой стороны, оно может быть источником высокого и прекрасного (натуральная школа изображает обыкновенного человека как обладающего достоинством и самооценностью)²⁰⁵, и наконец, обыденное является наиболее плодотворной почвой для постижения реальности посредством типизации.

Типизация — новаторский метод постижения реальности, выдвинутый натуральной школой как начальным этапом становления реализма. Именно здесь натуральная школа осознала себя, отталкиваясь от так называемой «реторической школы» (термин Белинского), то есть классицизма и романтизма, для которых основным методом изображения жизни была идеализация. «Классицизм требует, чтобы изображаемое было “приятно”, романтизм — чтобы оно было “необыкновенно”, а обыденные явления низкой жизни изображает с позиции идеализации, разрыва между должным и сущим», — отмечает В. Мельник, подчеркивая новаторство натуральной школы. Последнюю интересуют типические, то есть закономерные явления жизни; отсюда ее интерес к изображению повседневного, современного, простого, массового — характеров, внешности, картин быта, толпы как среза общества и т. д.

Интерес к индивидуально-своеобразному в жизни и речи. Наряду со стремлением видеть жизнь в типах для натуральной школы характерна, на первый взгляд, противоположная ценность — интерес к причудливым, единичным, сугубо индивидуальным проявлениям повседневности. Это внимание к «дагерротипичному» наряду с типичным натуральная школа унаследовала от физиологического очерка. Это другая сторона все той же поэтизации обыденного — повседневность становится занимательной за счет увиденных в ней взглядом художника причудливых, уникальных явлений, предметов и людей.

²⁰⁵ См. Проскурина Ю.М. Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма // Урал. гос. пед. ун-т, Н.-и. центр «Словесник». — Екатеринбург: АМБ, 2001: «Гоголь близок реалистам 40-х годов не только признанием амбивалентной природы обыкновенного, его взаимодействия с необычным, но главным образом социальным аспектом изображения повседневной действительности в ее отношениях с простым человеком. Писатели натуральной школы свой интерес к вседневным будням, к обыкновенному, то есть простому, естественному, массовому и в этом смысле типическому, нередко подчеркивают названиями произведений и сборников». С. 20; «Реалисты 40-х годов видят пробуждение сознания в обыкновенном человеке, поэтому он вызывает у них не только сочувствие, но часто уважение». С. 21

Эта любовь к своеобразному, неповторимому, уникальному и даже странному отражается и на стилевом уровне — не случайно авторы натуральной школы вводят в литературу дефектные, деформированные формы устной речи (тавтологии, слова-паразиты, алогизмы), документируют безграмотные уличные вывески, поражают нетривиальными, гротескными сравнениями и метафорами. Эту особенность отмечал В.В. Виноградов в работе «Этюды о стиле Гоголя»²⁰⁶, говоря о «дефектно-речевых образованиях» как составляющей части гоголевского сказа, об экспрессивности гоголевского стиля и о преобладании в нем выразительных в своей неправильности приемов живой устной речи; схожее наблюдение высказывал К. Чуковский²⁰⁷, говоря о переносе в литературу безграмотных вывесок как одной из черт «дагерротипичности», внимания к странному и причудливому в образности и стиле натуральной школы.

Интерес к социальной проблематике. В поисках скрытых закономерностей действительности натуральная школа обратила внимание на социальную природу человека, на общество как сложный организм. Один из главных вопросов натуральной школы — вопрос взаимоотношений человека и среды, то, как среда формирует личность и в чем и насколько личность может противостоять среде. Человек изображается писателями натуральной школы в многообразии его социальных связей; социальные типы (типичные представители определенных социальных групп) являются предметом художественного исследования «физиологов» и других писателей. Подходы к взаимодействию человека и среды менялись: если в начале 1840-х гг. человек воспринимался как функция среды, что вело к определенной доле обезличивания персонажей, то позже писателей начинает интересовать соотношение в человеке двух начал — социально обусловленного и общечеловеческого²⁰⁸. Однако так или иначе мотив несчастий или пороков человека, обусловленных неблагоприятной социальной средой, является одним из ключевых в литературе натуральной школы.

Демократизм в тематике и языке. Внимание натуральной школы к социальному аспекту человеческого существования закономерным образом порождало интерес к человеку из социальных низов. «Натуральная школа намного расширила сферу

²⁰⁶ Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя. — Л.: 1926. С. 66—67.

²⁰⁷ Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. — М.: 1952. С. 80—81. См. также: Кулешов В. Натуральная школа в русской литературе. — М.: 1965. С. 266—267.

²⁰⁸ Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. — М.: 1969. С. 299—304.

изображения, сняла ряд запретов, которые незримо тяготели над литературой. Мир ремесленников, нищих, воров, проституток, не говоря уже о мелких чиновниках и деревенской бедноте, утвердился в качестве полноправного художественного материала. Дело заключалось не столько в новизне типажа (хотя в некоторой мере и в ней тоже), сколько в общих акцентах и характере подачи материала. То, что было исключением и экзотикой, стало правилом»²⁰⁹, — отмечает Ю. Манн. Это было связано с открытием личности, достойной уважения, в обыденном, «маленьком» и даже низком человеке. В таком человеке натуральная школа увидела достоинство, отнеслась к нему с сочувствием и с уважением, а это открыло ему путь в «высокую литературу».

Демократизм в тематике побудил писателей искать новые художественные средства для изображения новых героев. Одним из способов решения этой проблемы было дать слово герою, позволить ему высказаться самому; поэтому, как отмечает Ю. М. Проскурина, «В произведения 1840-х годов интенсивно проникает устная речь, тяготение к которой приобретает всеобщий характер»²¹⁰. Вследствие этого в литературу входят новые широкие языковые пласты — диалектизмы, просторечие, профессиональный и социальный жаргон. При этом литература стремится творчески освоить поток устной речи, поэтому «в произведениях натуральной школы наблюдается стремление к письменной обработке устного рассказа с частичным сохранением его признаков: у одних авторов — лексических, подчас нуждающихся в пояснениях, как, например, у Даля, у других — синтаксических, создающих сказовую интонацию»²¹¹.

Национальное «измерение» литературы. Одной из ключевых ценностей натуральной школы была национальная самобытность литературы. Эта ценность включала в себя несколько взаимосвязанных аспектов. Во-первых, предметом изображения писателей натуральной школы была конкретная действительность — национальная современность. «Жизнь народа в ее самом конкретном национально-бытовом, характерологическом, социальном содержании, а также в содержании национально-исторической традиции, стала определяющим все содержание русской литературы 30-40-х годов эстетическим

²⁰⁹ Манн Ю.В. Натуральная школа: [Русская литература первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. — Т. 6. 1989. С. 387

²¹⁰ Проскурина Ю.М. Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма // Урал. гос. пед. ун-т, Н.-и. центр «Словесник». — Екатеринбург: АМБ, 2001. С. 23

²¹¹ Там же, с. 23

фактором» — отмечает исследователь Е. А. Богдан²¹². Изображая современную жизнь русского народа, писатели стремились к постижению ее закономерностей: исторически и культурно обусловленного национального характера, специфики социальных отношений, национальных ценностей. На основе этих закономерностей — и тут мы подходим ко второму аспекту «национального» измерения в литературе — писатели стремились подойти к решению проблем, актуальных для нации на данном историческом этапе, иными словами — увидеть пути к социальному и нравственному благу народа. Разумеется, признавая национальную самобытность как одну из ключевых ценностей литературы, сторонники натуральной школы не ограничивались литературой русской. По их мнению, любое по-настоящему хорошее художественное произведение глубоко укоренено в истории, культуре и менталитете своего народа.

Наиболее ярким выразителем этой ценности среди представителей самой натуральной школы был В. Г. Белинский, который дал ей название **«народность литературы»**. По мысли Белинского, «литература непременно должна быть выражением — символом внутренней жизни народа»²¹³. Своеобразие же внутренней жизни (в современной терминологии, менталитет) народа состоит «в особенном, одному ему принадлежащем образе мыслей и взгляде на предметы, в религии, языке и более всего в обычаях»²¹⁴, тесно связанных друг с другом в общую систему.

При этом Белинский, как идеолог «народности», предостерегает против сведения ее к местному колориту, к этнографической экзотике. Говоря о русской литературе, он утверждает, что «народность ... состоит не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи». Истинная народность, по мысли критика, — это «отпечаток народной физиономии, тип народного духа и народной жизни», она «в образе мыслей и чувствований, присущих тому или иному народу»²¹⁵. Соответственно, хорошее произведение должно не только изображать внешние признаки народного быта, но и служить отражением национального

²¹² Богдан Е.А. «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма // отв. ред. Видуэцкая И.П. — М.: РАН. Ин-т мировой лит. им. Горького, 1997. С. 24.

²¹³ Белинский В.Г. Литературные мечтания // В.Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу. — М.: Современник, 1988. С. 36—37

²¹⁴ Там же, с. 42

²¹⁵ Там же, с. 58

характера, давать полную картину национальной жизни, а также само должно быть основано на национальных этических ценностях.

Наконец, народность литературы, в понимании натуральной школы, состоит в ее обращении к вопросам, актуальным для нации на данном историческом этапе. Именно поэтому Белинский называет народными произведениями «Евгения Онегина» Пушкина и повести Гоголя²¹⁶: хотя собственно этнографический, простонародный элемент в них занимает далеко не определяющее место, эти произведения обращаются к острым социальным и нравственным вопросам национальной современности.

Следует отметить, при этом, что интерес натуральной школы к национальной русской повседневности не означал «закрытости» русской литературы, ее замыкания в себе; напротив, он имел глубокие корни во многих зарубежных литературных явлениях (В. Виноградов²¹⁷ называет французский физиологический очерк, сентиментализм и т. д.). Такой тематический поворот рассматривался скорее как зрелость русской литературы, ее сопричастность ведущим тенденциям в литературе мировой. Поэтому, как мы увидим дальше, русская литература стремилась теснее интегрироваться в европейский литературный процесс, освоить его достижения посредством перевода, отбирая для него созвучные себе произведения — в частности, романы Диккенса, полные подробностей английского национального быта.

Роман (современный эпос) как наиболее актуальная художественная форма. Для задач натуральной школы как раннего этапа развития реализма — то есть для постижения закономерностей действительности, изучения законов функционирования социума и взаимоотношений человека со средой, наконец, для постижения основ национального характера и поиска путей к духовному и социальному благу нации — наиболее актуальными формами были роман и повесть. При этом роман был формой предпочтительной, хотя и более трудоемкой: именно роман позволял широко охватить общество и проследить путь формирования и изменения человеческой личности под влиянием среды, дать широкую картину национальной жизни, создать своего рода современный национальный эпос.

²¹⁶ Белинский В.Г. «О русской повести и повестях г. Гоголя („Арабески“ и „Миргород“») // В.Г. Белинский. Избранные статьи. — М.: 1981. С. 28—29

²¹⁷ Виноградов В.В. Школа сентиментального натурализма: (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. — М.: Наука, 1976. С. 141—187.

«Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть. ... Роман все убил, все поглотил, а повесть, пришедшая вместе с ним, изгладила даже и следы всего этого, и сам роман с почтением посторонился и дал ей дорогу впереди себя. Какие книги больше всего читаются и раскупаются? Романы и повести. Какие книги доставляют литераторам дома и деревни? Романы и повести. Какие книги пишут все наши литераторы, признанные и непризнанные, начиная от самой высокой литературной аристократии до неугомонных рыцарей толкуна и Смоленского рынка? Романы и повести. Чудное дело! но это еще не все: в каких книгах излагается и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философические системы, и, словом, все науки? В романах и повестях», — писал Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя» в 1835 г.²¹⁸

Анализируя причины «этой общей потребности, этого господствующего духа времени, которые все литературы подвели под форму романов и повестей»²¹⁹, Белинский видит их в особенностях текущего исторического периода человечества, неразрывно связанных с формами, в которых существует искусство. Современное искусство «не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее, и, как выпуклое стекло, отражает в себе под одну точку зрения разные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины», иными словами, от идеализации переходит к типизации. Поскольку же современность принесла идею самоценности всякой отдельной человеческой личности, героем этого искусства, его важнейшим предметом является «человек, существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ мира, конечное его проявление ... последняя загадка всего любознательного стремления»²²⁰. Соответственно, жанры, наиболее подходящие для такого изображения мира и человека — это жанры прозаические: роман (который предполагает развернутое повествование о жизни и развитии личности главного героя в кризисный, нестандартный период его жизни) и повесть (жанр, занимающее промежуточное положение между романом и рассказом и тяготеющий к изображению естественного течения жизни). Именно натуральная школа выдвинула эти жанры в центр литературного поля, придала им высокий культурный статус. Принадлежность

²¹⁸ Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Есин Б.И. Русская журналистика XVIII-XIX веков. Тексты. — М.: 1986. С. 92

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Там же, с. 92—94

произведения к романному жанру уже сообщала ему определенную ценность в глазах читателей и критиков нового направления. При этом в 1840-е годы в отечественной литературе жанр романа из современной жизни лишь начинал свое развитие, образцы этого жанра были немногочисленны, поэтому переводные романы — в частности, романы Диккенса — выглядели особенно востребованными и привлекали к себе читательский интерес.

Определенные стороны творчества Диккенса — приверженность романной форме, интерес к изображению современной повседневности в деталях и подробностях, ярко индивидуальный, экспрессивный, на грани странности, стиль с преобладанием карикатуры и гротеска, уважительное изображение человека из социальных низов (вспомним Сэма и Тони Уэллера), обличение общественных язв, сочетающееся с верой в нравственное совершенство человека (вспомним «Оливера Твиста»), наконец, любовь к описанию национальных нравов и обычаев, — открывали возможность для прочтения этого автора сквозь призму ценностей натуральной школы и для его истолкования как автора, во многом близкого новым литературным тенденциям. Именно поэтому в 1840-е гг. на Диккенса обратит внимание журнал, ставший центром натуральной школы — «Отечественные записки», и с этим журналом будет связана кардинальная смена литературной репутации Диккенса в России.

«Отечественные записки»: феномен «журнала с направлением». Подход журнала к переводу зарубежной литературы.

В 1840-е гг. толстый литературный журнал по-прежнему сохраняет ведущие позиции в русском литературном поле. Однако энциклопедический журнал в роде «Библиотеки для чтения» и «Сына Отечества» с их установкой на развлекательность, пестроту, эклектизм и подчеркнутую прихотливую непостоянность эстетических симпатий и антипатий, начинает терять свою высокую популярность. На сцену выходит новый тип толстого журнала — так называемый «журнал с направлением», образцом которого стали «Отечественные записки».

Журнал «Отечественные записки» был основан в 1820 г. чиновником-дипломатом П. Свиныным; изначально в нём описывались путешествия, военные кампании, балы,

фамильные обеды, быт русских простолюдинов и т. д.²²¹. В 1831 г. Свиньин приостановил издание за недостатком средств, а в 1838 г. сдал журнал в аренду литератору А.А. Краевскому. Журнал основывался как конкурент «Библиотеки для чтения» и «Сына Отечества», однако изначально ориентировался на те же принципы подачи материала: «Отечественные записки должны сделаться и сделаются журналом энциклопедическим в полном значении этого слова» — писал Краевский. В журнале имелось 8 отделов: современная хроника России, наука и художества, словесность, домоводство, сельское хозяйство и промышленность, критика, библиография и смесь, позднее добавился отдел мод²²². Отделы критики и библиографии не играли в журнале заметной роли. Цель журнала определялась как «содействие просвещению», поиск некой абстрактной «истины» в науке, искусстве и жизни, ориентация на «все круги читателей»²²³. Но вскоре сам издатель Краевский ощутил, что основной недостаток журнала — отсутствие четких взглядов, неопределенность позиции. Энциклопедизм в духе Сенковского уже не отвечал требованиям времени.

В 1839 г. в журнал был приглашен В.Г. Белинский, крупнейший критик и публицист, известный своими демократическими, антикрепостническими социальными убеждениями и новаторскими взглядами на искусство и культуру. Стремясь формировать общественное мнение через печатное слово, он возглавил критический и библиографический отделы журнала — именно эти «окололитературные» разделы в условиях жесткой цензуры последекабристских лет давали возможность обсуждения самых острых и актуальных вопросов, эстетических, общественных и философских. С этого момента расплывчатая, эклектичная, ориентированная на коммерческий успех программа Краевского была перестроена; теперь все материалы журнала были объединены общей целью — служить проводником демократических идей и ценностей, как политических, так и эстетических. Убежденный, что «журнал, будучи сборником хороших статей, должен быть еще и журналом, то есть иметь свое направление»²²⁴, Белинский перестроил не только критический раздел, но и литературный, сделав их проводниками своих антикрепостнических и либеральных взглядов и своей эстетической

²²¹ Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 1989. С. 64

²²² Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 1989. С. 65

²²³ Громова Л.П. История русской журналистики XVIII-XIX века (Учебник для вузов). СПб.: 2005. С. 255

²²⁴ Цит. по: Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 1989. С. 66

программы. В 1840-е гг. журнал становится центром натуральной школы как направления, ориентированного на демократизм, на поиск ответов на самые насущные вопросы национальной современности (в первую очередь социальные и моральные) и на художественный эксперимент в области тематики, стиля и выразительных средств языка.

Журнал стремится к систематизации, упорядочению идей и мнений в рамках выбранного «направления»; поэтому эстетическую сторону журнала дополняют общественно-политические и научные статьи: в них рассказывается, например, о рабстве негров в Америке, об экономической несостоятельности крепостного труда, об учениях социалистов-утопистов; публикуются статьи о западноевропейской философии с критикой ее отвлеченных направлений, пропагандой естественных наук и их связи с метафизикой²²⁵. Все это свидетельствует о целостности эстетической, социальной, и философской позиции журнала²²⁶, о том, что он представляет собой новый тип издания, в котором все материалы организуются вокруг эстетико-философской позиции.

«Отечественные записки» скоро стали самым популярным журналом, затмив «Библиотеку для чтения». В 1840 г. журнал имел 4000 подписчиков²²⁷, в 1846 г. — 5000 подписчиков²²⁸. Как видим, четкая общественная и эстетическая позиция действительно способствовала успеху журнала. Круг его читателей был исключительно широк; журнал распространялся и в столице, и в провинции. «Каждый номер журнала прочитывался не одним десятком человек, в том числе студентами, бедными литераторами, чиновниками, семинаристами»²²⁹.

Центральное положение в журнале занимал критический и литературный раздел, который с 1842 г. был символично перенесен в начало журнала. В 1840-е гг. здесь публикуются ведущие писатели-реалисты, в том числе начинающие творческий путь в русле натуральной школы, — Даль, Гребенка, Григорович, позднее Герцен, Панаев, Тургенев, Достоевский, Салтыков-Щедрин — а также лучшие представители других

²²⁵ Там же, с. 69—71

²²⁶ Подтверждает это и исследователь русской литературы и журналистики XIX века В.И. Кулешов: «Отечественные записки» 1840-х годов определили надолго тип русского передового энциклопедического журнала XIX века. ... Журнал устанавливает под знаменем более или менее единого политического направления существенные взаимосвязи между литературой, критикой, публицистикой, философией». // Кулешов В.И. «Отечественные записки» и литература 40-х гг. XIX века. — М.: 1959. С. 4

²²⁷ Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 1989. С. 65

²²⁸ Громова Л.П. История русской журналистики XVIII-XIX века (Учебник для вузов). — СПб.: 2005. С. 262

²²⁹ Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М.: 1989. С. 71

литературных направлений: Кольцов, Баратынский, Фет. Широко представлена была в журнале и западноевропейская литература: Шекспир, Гете, Гейне, из романистов — Жорж Санд и, конечно, Диккенс.²³⁰ В «Отечественных записках», начиная с 1841 г, были опубликованы практически все произведения Диккенса: «Оливер Твист» (1841), «Барнеби Радж» (1842), «Мартин Чезлвит» (1844), «Домби и сын» (1847—1848), повесть «Битва жизни» (1847), отрывки из «Американских заметок» (1843) и т. д. В этом журнале публиковались и отзывы о творчестве английского романиста, кардинальным образом отличавшиеся от тех, которые мы встречаем в прессе предыдущих лет. Именно здесь на рубеже 1849—1850 гг. появился и новый перевод «Записок Пиквикского клуба».

Говоря о публикации произведений зарубежной литературы и в частности Диккенса в «Отечественных записках», следует отметить, что этот журнал практиковал новаторский подход к переводу, отличный от подхода «Библиотеки для чтения» и подобных ей изданий. Он основывался на ценностях натуральной школы — демократизме и уважении к национальной самобытности в литературе.

Демократизм проявлялся в том, что перевод понимался как нечто позволяющее широкому читателю, который не знает иностранных языков, прикоснуться к эстетическому своеобразие подлинника. Еще в 1836 г. в «Отечественных записках» Белинский²³¹ спорит с «Библиотекой для чтения», в которой перевод служил либо средством поверхностного знакомства с оригиналом для людей, знающих иностранный язык, либо выполнял развлекательную функцию для невзыскательного читателя. Белинский же подчеркивал, что переводы делаются «для людей, или не знающих иностранных языков, или знающих, но не имеющих средств пользоваться иностранными книгами», а эти люди читают переводы «не для одной забавы, даже и не для одного эстетического наслаждения, но и для образования себя, чтоб иметь понятие, что пишет тот или другой иностранный писатель и как пишет?»²³².

Кроме того, видя в литературе отражение национального своеобразия породившего ее народа, «Отечественные записки» рассматривают перевод как средство взаимного узнавания и обогащения культур. В 1844 г., продолжая спор с «Библиотекой для чтения»,

²³⁰ Там же, с. 67–69

²³¹ Белинский В.Г. Ничто о ничем. // В.Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. I. М.: 1948.

Эл. ресурс: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0900.shtml

²³² Там же.

Белинский подчеркивал: «а главное, что на переводах произведения литературы одного народа на язык другого основывается знакомство народов между собою, взаимное распространение идей, а отсюда самое процветание литератур и умственное движение...»²³³. Именно поэтому журнал выступал за минимальное вмешательство в переводимые произведения, стремясь к сохранению их культурной неповторимости: по мнению редакции, знакомясь со своеобразием чужих культур, русская культура лучше осознает себя, свою отличность от них и уникальность. «... Если б мы донныне держались методы выдаванья произведений иноземных литератур и за свои, в искаженном виде, то не только не имели бы понятия, например, об английской и французской литературе, а следовательно, и об Англии и Франции, но и самая наша литература была бы теперь чем-то таким, чего нельзя было бы назвать литературою...»²³⁴, — писал Белинский, споря с Сенковским и его манерой адаптации переводов. Редакция «Отечественных записок» заявляла, что журнал намерен придерживаться «однажды навсегда принятого нами правила — представлять новейшие произведения новейшей беллетристики вполне, не переделывая и не сокращая их, потому что мы считаем всякую переделку подобных произведений литературы неуместною и вредною для впечатления, которое должны производить они»²³⁵.

Итак, переводческая позиция «Отечественных записок» базировалась на ценностях натуральной школы и осознавала себя в отталкивании от подхода Сенковского с его культурной адаптацией, неограниченным произволом переводчика и непризнанием функции перевода как замены подлинника. Однако демократизм подхода «Отечественных записок» требовал доступности переводных текстов широким массам и заставлял переводчиков в той или иной мере балансировать между сохранением своеобразия подлинника и его адаптацией. «Так как переводы делаются не для нескольких человек, а для всей читающей публики, и так как сцена должна действовать не на один партер и первые ряды лож, а на весь амфитеатр, то переводчик должен строго сообразоваться со вкусом, образованностию, характером и требованиями публики», и «он тем более

²³³ Белинский В.Г. Гамлет. Трагедия В. Шекспира. Перевод А. Кронеберга. // «Литературная газета», 1844, № 32, 17 августа. С. 543 — 545.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Отечественные записки. СПб, 1846, т. 47, № 8. С. 138, Библиогр. хроника

обязывается к таким выпускам, прибавкам и переменам, чем разнообразнее публика, для которой он трудится»²³⁶, — пишет об этом Белинский.

Понимание перевода как полноценной замены подлинника для широкого читателя и как средства взаимообогащения культур, разделяемое редакцией «Отечественных записок», обусловило особый характер публикуемых в журнале переводов. В частности, переводы Диккенса, выходившие в этом издании, отличались гораздо большей формальной точностью и полнотой, чем переводы «Библиотеки для чтения» и «Сына Отечества». (К ним относятся, например, переводы романов «Барнеби Радж», 1842 г., и «Мартин Чезлвит», 1844 г.). Подчас эти переводы были сухи и тяжеловаты, не вполне передавали стилистическое своеобразие Диккенса, однако в них в гораздо большей степени сохранялась авторская композиция, объем, деление на главы и авторский сериальный принцип публикации, фактические детали и культурные особенности. Выпуски и перестановки на уровне одного-двух предложений, характерные для этих переводов, были обычным явлением для переводческой практики той эпохи; более того, в сравнении с гораздо более крупными выпусками и вставками в переводах «Библиотеки» и «Сына Отечества» такая стратегия воспринималась как резкий поворот в сторону формальной и фактической точности.

Как мы увидим позже, «Отечественные записки» уже с начала 1840-х гг. способствуют изменению литературной репутации Диккенса — как при посредстве критических статей и заметок, воспринимающих Диккенса с позиции ценностей натуральной школы, так и при посредстве переводов, основанных на тех же ценностях. Но все-таки кардинальная смена литературной репутации Диккенса происходит на рубеже 1840—50-х гг. при посредстве трех переводов, выполненных даровитым переводчиком «Отечественных записок» Иринархом Ивановичем Введенским. О Введенском можно подробно прочесть в биографическом очерке Е. Благодетлова — его ученика, в работе Ю. Д. Левина «Русские переводчики XIX века, в учебном пособии Г. Т. Хухуни и Л. Л. Нелюбина «История и теория перевода», а также в диссертационной работе М. Ануфриевой, полностью посвященной творческому наследию этого переводчика²³⁷. Нас же фигура Введенского

²³⁶ Гамлет, принц датский. Сочинение Виллиама Шекспира. // Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 2. Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 — январь 1840. С. 306—318.

²³⁷ Ануфриева М.А. Переводческая деятельность И.И. Введенского как отражение жанрово-стилевого развития русской прозы 1840—1860-х гг. — Томск, 2009

интересует в первую очередь как продукт изменений в отечественной культуре, ознаменовавших собой 40-е годы XIX века: если мы поймем творческую личность Введенского как носителя ценностей натуральной школы, проясним биографические истоки формирования этой личности, нам будет легче понять своеобразное отношение Введенского к Диккенсу и ту новаторскую стратегию, с которой он подошел к переводу этого писателя.

Переводчик Диккенса И. И. Введенский как сотрудник «Отечественных записок» и носитель ценностей натуральной школы

Жизненный путь Введенского — это путь демократического интеллигента 1840-х годов. Иринарх Иванович Введенский родился в 1813 г. в селе Жуковке Саратовской губернии, в семье бедного священника. В возрасте восьми лет его отдали в Пензенское духовное училище, по окончании которого он поступил в Саратовскую духовную семинарию, где основными предметами были словесность, философия и богословие. Будучи одним из первых учеников по всем предметам, Введенский активно занимался самообразованием; особенно привлекали его исторические науки и новые европейские языки. По окончании семинарии Введенский перебирается в Москву и поступает в Московскую духовную академию, однако не чувствует в себе склонности к изучению богословских наук и в свободное время посещает лекции Московского университета. В Москве он испытывает периоды настоящей нищеты и голода, порой не имеет крыши над головой, перебивается случайными уроками, переводами и статьями. Его журнальная и переводческая работа начинается примерно в 1838 году. В 1840 г. он переезжает в Петербург, и его зачисляют на филологическое отделение философского факультета Петербургского университета. В 1842 г. он окончил университет и вскоре занял должность преподавателя русского языка и словесности в Дворянском полку — учебном заведении, готовившем армейских офицеров. В дальнейшем Введенский преподавал и в других военно-учебных заведениях.

Такой жизненный путь способствовал формированию демократической ценностной позиции Введенского — как этической и общественно-политической, так и творческой. По воспоминаниям одного из выпускников Артиллерийского училища, где Введенский также читал лекции, как педагог он отличался передовыми демократическими

убеждениями, был «ярким противником крепостничества и рабства», «заставлял любить самопожертвование и добро, в какой бы скромной форме они ни проглядывали».

Закономерным образом, в литературе Введенскому были близки ценности натуральной школы, в частности, идеи Белинского, с которым он был лично знаком²³⁸. Введенский-филолог в своих статьях и лекциях²³⁹ подчеркивал несоответствие идеализирующей эстетики классицизма и романтизма требованиям времени, выступал за реалистическую эстетику типического и подчеркивал необходимость создания современного эпоса, который позволил бы постичь глубинные закономерности жизни — в роли такого эпоса Введенский видел, разумеется, роман. Как отмечает крупный историк переводной литературы Ю. Д. Левин, Введенский «считал роман, причем роман реалистический, ведущим жанром литературы XIX в. и в его развитии видел магистральный путь движения отечественной словесности. Демократ по убеждению, последователь Белинского, требовавший, чтобы литература изображала жизнь народа во всей ее сложности, многообразии и противоречивости, он несомненно сочувствовал литературному движению "натуральной школы", утверждавшей в 40-е годы свои эстетические принципы»²⁴⁰.

Близка была Введенскому и выдвинутая натуральной школой ценность национальной самобытности литературы, понятой как способность литературы служить отражением глубинных основ национального характера благодаря тесной связи с национальным бытом, традициями и народным языком. Рассматривая литературу как отражение народной жизни, Введенский настаивал на историческом подходе к ее изучению, ставил ее во взаимосвязь с условиями формирования и развития создавшего ее общества. В критической статье о книге «Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии» М. Тулова²⁴¹ он сформулировал принципы сравнительного анализа различных

²³⁸ Катарский И.М. Диккенс в России. — М.: 1966. С. 254.

²³⁹ Введенский И.И. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии. М. Тулова. Киев. 1853 // Отечественные записки. 1853. Т. 91. № 12. Отд. IV. С. 33—56; Введенский И.И. Очерк английской литературы. Сочинение Томаса Шоу // Библиотека для чтения. 1847. - Т. 83. № 7. Отд. V. С. 1—36; № 8. Отд. V. Стр. 37—58; Введенский И.И. История русской литературы: литографированный курс лекций/Рос. нац. б-ка. СПб.: [184-]; Введенский И.И. Курс словесности: литографированный курс лекций / Рос. нац. б-ка. СПб.: [184-].

²⁴⁰ Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. — Л.: Наука, 1985. С. 117

²⁴¹ Введенский И.И. «Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии» М. Тулова. Киев. 1853 // Отечественные записки. 1853. Т. 91. № 12. Отд. IV. С. 33—56.

национальных литератур, которые в дальнейшем стали достоянием культурно-исторической школы и сравнительного литературоведения.

Взгляды Введенского на перевод также восходят к ценностям натуральной школы, к идеям Белинского с его концепцией народности как национальной самобытности литературы, и сходятся с переводческой программой «Отечественных записок». В своем курсе «История русской литературы»²⁴² Введенский ставит вопрос о самобытности и подражательности в литературе. «Народ имеет литературу самобытную <...>, — говорил он, — если ее памятники представляют копию его умственной, эстетической и политической деятельности», то есть служат отражением национального менталитета и обращены к насущным философским и общественным вопросам нации. При этом каждая литература, по мысли Введенского, первоначально проходит этап подражательности, то есть освоения духовного и культурного опыта других народов; только через это освоение способна она достичь подлинной самобытности. «Первоначально каждый народ должен учиться у других народов, превосходящих его развитием своей жизни. В эту эпоху воспитания деятельность народа есть деятельность подражательная, заимствованная от соседей. Такой же характер необходимо имеет и литература, поставленная в тесной связи с этой деятельностью»²⁴³. В свое время, указывал он, «все литературы европейские, и древние и новые, имели характер исключительно подражательный. Для нас, русских, это время и теперь еще не совсем прошло»²⁴⁴. Это освоение духовных богатств человечества и складывание самобытной отечественной литературы, по мнению Введенского, должно осуществляться через перевод.

Перевод, по мысли Введенского, должен доносить до русского читателя все лучшее, передовое, ценное, что создано в мировой литературе. Воплощением этого лучшего и передового для него стала английская литература. Введенский без преувеличения восхищался ею: в статье об «Очерке английской литературы» Т. Шоу он называл ее «первой литературой в мире». «... В одной только этой литературе ум человеческий явился в полном величии и блеске <...>, по всем отраслям искусства мыслить и писать одна она представляет творения, выше и великолепнее которых ничего не было и нет на земле, —

²⁴² Введенский И.И. История русской литературы: литографированный курс лекций/Рос. нац. б-ка. СПб.: [184-].

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Там же.

писал Введенский об английской литературе. — Все великие идеи, все величественные открытия ума, все знаменитые мысли, все плодovитые учения, все неподражаемые образцы вышли из этого околдованного острова, бесспорно самой светлой, самой ярко-блестящей точки Земного Шара»²⁴⁵.

Показательно, что во всем многообразии жанров английской литературы он восхищается в первую очередь романом. В этом жанре Введенский вслед за натуральной школой видел огромный потенциал, при этом состояние современного русского романа не удовлетворяло его: «Наша литература, — говорил он в "Курсе словесности", — чрезвычайно плодovита нравоописательными романами; но если исключить Евгения Онегина, Героя нашего времени и Мертвые души, то не найдем в этом роде ничего, что заслуживало бы особенного внимания»²⁴⁶. Выход из этой ситуации Введенский видел в освоении современного английского романа посредством перевода. В том, за что именно он ценит английский роман, видна близость его позиции ценностям натуральной школы. Во-первых, это верность действительности, отказ от идеализации в пользу воссоздания реальности в художественно осмысленных фактах и типах. В искусстве Англии, подчеркивал он, всегда преобладало «положительное направление», основанное «на явлениях действительной жизни», и «умозрительная эстетика, несмотря на всю свою туманность, никогда не могла проникнуть в пределы туманного Альбиона»²⁴⁷. Введенский ценит английский роман за внимание к подробностям повседневности, к социальным закономерностям, по которым функционируют различные слои («кружки») национального общества: английский роман, по его словам, имеет «неоспоримое первенство над романом французским и вообще над романом всех образованных наций», потому что «жизнь действительная во всех ее подробностях, жизнь мануфактурных заведений, жизнь долговых тюрем Англии, жизнь адвокатских контор и много других, так сказать, неизменных условий разных неизвестных английских кружков составляют любимые точки опоры для вдохновения английских романистов», и это качество «сделало из английского романа самое верное воспроизведение жизни действительной, более верное, нежели исторические мемуары». Во-вторых, Введенского

²⁴⁵ Введенский И.И. Очерк английской литературы. Сочинение Томаса Шоу // Библиотека для чтения. 1847. Т. 83. № 7. Отд. V. С. 1—36; № 8. Отд. V. Стр. 37—58.

²⁴⁶ Введенский И.И. Курс словесности: литографированный курс лекций / Рос. нац. б-ка. СПб.: [184-].

²⁴⁷ Введенский И.И. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии. М. Тулова. Киев. 1853 // Отечественные записки. 1853. Т. 91. № 12. Отд. IV. С. 33—56.

привлекает глубокая укорененность английского романа в национальной культуре и быте — та самая «народность» Белинского: по словам переводчика, «лица новейших английских романов прикреплены к английской территории, английской нации, английским сословиям и обстоятельствам жизни английского общества»²⁴⁸.

О переводческих принципах Введенского как таковых написано достаточно много — как в научных работах, так и в научно-популярных изданиях²⁴⁹. Более того, в «Отечественных записках» переводчик сам сделал попытку сформулировать эти принципы, хотя и не без категоричности и внутренних противоречий (поскольку делал это в форме полемических статей, направленных против критики конкурирующего журнала — «Современника»)²⁵⁰. Применительно к прозе Диккенса переводческая стратегия Введенского будет подробно проанализирована ниже, так что рассматривать ее здесь детально нет необходимости. В самом общем смысле подход Введенского предполагает баланс между осваивающими и очуждающими тенденциями: сочетание поиска функциональных аналогов стилизованным приемам оригинала в русской стилистической системе («перенесите автора под то небо, которым вы дышите... и посмотрите, какую форму он сообщил бы своим идеям»²⁵¹) и стремления сохранить национально-культурное своеобразие подлинника.

Из Диккенса Введенский перевел всего три романа: «Домби и сын» (*Dealings with the Firm of Dombey and Son*), «Пиквикский клуб» (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*) и «Давид Копперфильд» (*The Personal History of David Copperfield*), а также повесть «Договор с привидением» (*The Haunted Man*)²⁵². Именно его переводы, и среди них — неоднократно упоминавшийся в прессе тех лет перевод «Пиквика» — привели к кардинальной смене литературной репутации Диккенса на рубеже 1840-х — 1850-х годов, в результате которой Диккенс стал восприниматься в России как крупнейшее

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. — Л.: Наука, 1985; Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. — М.: Сов. писатель, 1968; Галь Н.Я. Слово живое и мертвое. — М.: Международные отношения, 2001; Федоров А.В. Основы общей теории перевода. — М.: Высшая школа, 1983; Ланн Е.Л. Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» // Литературный критик. 1939. № 1. С.156—171; Катарский И.М. Диккенс в России. — М.: 1966

²⁵⁰ Введенский И.И. Ярмарка тщеславия. Роман Вильяма Теккерея, в десяти частях // Отечественные записки. 1851. Т. 77. № 7. Отд. VI. С. 32—53.

²⁵¹ Там же.

²⁵² Договор с Привидением, повесть Диккенса. «Отечественные записки», 1849 г.; Домби и сын, роман Диккенса. «Современник», 1848 г.; Давид Коперфильд. «Отечественные записки», 1851 г.

литературное событие современности. Однако стратегия Введенского, подготовленная его личной ценностной позицией как переводчика, не привела бы к такому перелому в восприятии Диккенса, если бы в отечественной литературной системе не начали намечаться тенденции к постепенному пересмотру репутации Диккенса и не появилась бы исключительно значимая и авторитетная модель для его восприятия, культовая фигура натуральной школы — Н. В. Гоголь.

Литературная репутация Диккенса в 1840-е годы

Литературная репутация Диккенса в 1840-е годы, предшествующие переводам Введенского, была двойственной. С одной стороны, по мере того, как все новые и новые романы Диккенса выходили в русской печати и завоевывали интерес публики, становилось ясно, что вместо скорого забвения, которое предрекали Диккенсу критики рубежа 1830-х — 1840-х гг., этого писателя ждет некая важная роль в литературе. С другой стороны, различные издания и критики пытались осмыслить эту роль с разных, порой противоположных, ценностных позиций: те, кто разделял ценности натуральной школы, отмечали в Диккенсе черты, сближающие его с этим направлением; те, кто не был готов допустить натуральную школу «в область изящного» (по выражению Н. Полевого), искали другую ценностную платформу для понимания Диккенса как литературного явления.

Больше всего о Диккенсе в этот период пишут «Отечественные записки». Как романист, беллетрист и поэт английского быта и нравов Диккенс вызывает устойчивый интерес к себе у Белинского — ведущего критика журнала.

Поначалу, на рубеже 1830-х — 40-х годов, Белинский ставил Диккенса в один ряд с беллетристами, удовлетворяющими лишь «насущным потребностям публики», и не видел в нем сколько-нибудь значительного художественного дарования. Он писал: «Задача романа, как художественного произведения, есть совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца и до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное. От глубины основной идеи и от силы, с которой она организуется в отдельных особенностях, зависит большая или меньшая художественность романа. Исполнением своей задачи роман становится наряду со всеми другими произведениями свободной фантазии, и, в таком

смысле, должен быть строго отделяем от эфемерных произведений беллетристики, удовлетворяющих насущным потребностям публики. Имена Ричардсонов, Фильдингов, Радклиф, Левисов, Дюкре-Дюменилей, Лафонтенов, Шписов, Крамеров, Поль де Коков, Марриетов, **Диккенсов**, Лесажей, Мичьюренов, Гюго, де Виньи имеют свою относительную важность и пользуются, или пользовались, заслуженною известностию; но их отнюдь не должно смешивать с именами Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Гофмана и Гете, как романистов»²⁵³. В это время Белинский — вероятно, опираясь на ранние переводы Диккенса, — не видит в его романах попытки постичь глубинные законы жизни, обобщить наблюдения над частностями повседневности в художественных образах-типах («совлечь все случайное с ежедневной жизни»). Диккенс для него пока — автор поверхностных «эфемерных» произведений, чьей главной целью является удовлетворение читательских ожиданий данного момента (выражающихся, по-видимому, в форме рыночного спроса и моды). Он, по мнению критика, не отвечает той глобальной задаче, которую натуральная школа возлагает на роман как современный эпос.

Однако уже в конце 1841 г. Диккенс для Белинского — «великан в сравнении с Марриетом»²⁵⁴, с которым до этого стоял в одном ряду. В рецензии на роман «Оливер Твист» (1841) Белинский еще относит Диккенса к числу второстепенных писателей, не обладающих истинно художественным талантом, однако не отказывает ему в «значительном даровании» и видит в нем качества, актуальные для нового направления в литературе: верность действительности, мастерство лепки характеров. Вот его отзыв: «Диккенс принадлежит к числу второстепенных писателей — а это значит, что он имеет значительное дарование. Толпа, как водится, видит в нем больше, нежели сколько должно в нем видеть, и романы его читает с большим удовольствием, чем романы Вальтера Скотта и Купера: это понятно, потому что первые более по плечу ей, чем последние, до которых ей не дотянуться и на цыпочках. Однако ж это не мешает Диккенсу быть писателем с замечательным талантом, вопреки мнению сентиментально-идеальных критиков, которые только пухло-фразистую дичь почитают за высокую поэзию, а в простом, верном и чуждом претензий изображении действительности видят одни "уродливости". "Оливер Твист" — одно из лучших произведений Диккенса и напоминает

²⁵³ Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // «Отечественные записки», 1841, № 3 т. 15 отд. 2. С. 41

²⁵⁴ Белинский В.Г. «Пират», соч. Мариетта // «Отечественные записки». 1841, т. 19, № 12, отд. 6. С. 41—42

собою его прекрасный роман — "Николай Никльби". Достоинство его в верности действительности, иногда возмущающей душу, но всегда проникнутой энергией и юмором; недостаток его — в развязке на манер чувствительных романов прошлого века, а иногда и в эффектах, — как, например, смерть Сайкса. В "Оливере Твисте" все характеры, особенно добрых чудаков и злых негодяев, выдержаны резко и оригинально; а характер Нэнси, любовницы разбойника Сайкса, сделал бы честь и более художественному таланту»²⁵⁵.

В этом отзыве интересно, как Белинский начинает открывать в Диккенсе проявления той ценности, которую выдвинула на первый план натуральная школа: включение обыденного в сферу искусства («простое, верное и чуждое претензий изображение действительности») в противовес резко осуждаемой Белинским идеализации («пухлой-фразистой дичи»). С другой стороны, Белинский критикует традиционные приемы, унаследованные Диккенсом от романтизма (условные развязки, мотивированные необыкновенными сплетениями судеб, нагнетание необыкновенного и мистического в гибели главного злодея, — то, что критик называет «эффектами»). Вероятно, именно эта сторона диккенсовского творчества не позволяет критику признать Диккенса полностью «своим», и он отказывает Диккенсу в подлинной художественности. Однако первые шаги к сближению Диккенса с натуральной школой в рецензии сделаны.

В этом отзыве отразилось и новое — более уважительное — понимание беллетристики, сложившееся в кругу сторонников натуральной школы. Беллетристика теперь не только модный («эфемерный») коммерческий продукт: она важный пласт в формировании литературы, поскольку ориентирована на современность, на текущий момент; хорошая беллетристика, хотя и не проникает до сущностных основ жизни, неизбежно захватывает в свою орбиту факты современности и злободневные проблемы²⁵⁶. Поэтому Диккенс, все еще понятый как беллетрист, заслуживает признание за ним «значительного дарования», хотя еще не подлинного художественного дара. Наконец, интересно, что Белинский отмечает образ Нэнси как образ, в котором Диккенс как бы поднялся над собой: в лице Нэнси Диккенс с сочувствием изображает человека

²⁵⁵ Белинский В.Г. «Оливер Твист», Роман г-на Диккенса (Boz) // «Отечественные записки», 1842, т. XX, No 2, отд. VI (Библиографическая хроника). С. 47

²⁵⁶ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: 1955. — Т. 9. С. 161.

социального дна, что с позиции натуральной школы дает основания для высокой оценки писателя.

В статье «Русская литература в 1843 году»²⁵⁷ мы снова видим еще весьма сдержанный отзыв Белинского о Диккенсе. С одной стороны, он видит в нем выразителя истинно современного направления в мировой литературе — юмористического: «Кто знаком с современными европейскими литературами, тот не может не знать, что их направление <...> еще более юмористическое, чем направление нашей литературы. Прочтите, например, «Оливера Твиста» и «Барнеби Раджа» Диккенса... и вы убедитесь, что в Англии так же много чудаков, невежд, оригиналов, плутов, мошенников...», пишет он. Юмор для Белинского — одна из важных ценностей, поскольку юмор является частью новаторских тенденций в литературе: это способ постижения жизни в ее сложности, пестроте, противоречивости и обыденности (среди мошенников, невежд и чудаков нет ни великих героев, ни демонических злодеев). Как юморист Диккенс выглядит в глазах Белинского крайне актуальным современности автором. Там же, где Диккенс прибегает к идеализации, отзывы Белинского довольно строги: он говорит, что «добродетельные лица в романе Диккенса [«Барнеби Радж»] бесцветны и скучны», а «роман Диккенса «Лавка древностей» слабее других романов Диккенса; в нем он повторяет самого себя».

Однако в 1844 г. критик отмечает тот факт, что у Диккенса уже появились подражатели: «Роман «Парижские тайны» Э. Сю порожден романами Диккенса»²⁵⁸. Это еще одно свидетельство растущего культурного статуса английского романиста. Ранние критики тоже отмечали, что у Диккенса появились плодовые подражатели: но если в их понимании это явление вызвано модой, то в понимании Белинского — как раз новаторством и актуальностью Диккенса. В рецензии на «Парижские тайны» в том же 1844 г. критик подчеркнуто возвышает Диккенса на фоне Эжена Сю, потому что на этом фоне более заметны те качества Диккенса, которые делают его современным и даровитым автором в глазах Белинского. «Парижские тайны» — неловкое и неудачное подражание романам Диккенса. Этот даровитый английский писатель довольно известен у нас в России: все читали его «Николая Никльби», «Оливера Твиста», «Барнеби Раджа» и «Лавку

²⁵⁷ Белинский В.Г. Русская литература в 1843 году // «Отечественные записки», 1844, т. 32, № 1. С. 31 (Критика).

²⁵⁸ Белинский В.Г. Парижские тайны. Роман Еженя Сю. // «Отечественные записки», 1844, т. 33, № 4, отд. V. С. 21-36

древностей», <...>», — пишет критик, подчеркивая возросшую популярность Диккенса. Однако популярность Диккенса в этом отзыве не является определяющей характеристикой: на этот раз Белинский подчеркивает его художественный талант, в котором ранее отказывал романисту. Он дважды упоминает «даровитость» Диккенса и, более того, называет его «человеком с огромным поэтическим талантом».

Такое подчеркивание таланта Диккенса связано, по-видимому, с тем, что Белинский впервые выводит Диккенса из ряда беллетристов и ставит его выше модных авторов, удовлетворяющих ожидания толпы: «Отчего же ни один из романов сильно даровитого Диккенса не имел и сотой доли того успеха, каким воспользовался роман почти бездарного Э. Сю? <...> Во-первых, толпа любит больше такие произведения, которые ей по плечу, и хотя Диккенс не принадлежит к числу великих поэтов, однако его талант все-таки выше разума и вкуса толпы». Таким образом, роль Диккенса меняется: теперь он — недооцененный по сравнению с модным Сю художник-новатор, талант, требующий глубокого понимания со стороны читателя.

Наконец, в 1845 г. Белинский закрепляет статус Диккенса как писателя инновационного, остро актуального, чье творчество близко современным эстетическим и нравственным поискам натуральной школы. В частности, Белинский последовательно проводит параллель между Диккенсом и Гоголем: оба этих автора для него воплощают все лучшее и прогрессивное, что осуждают его идейные противники — представители романтической критики — и что так глубоко ценят сторонники. В статье «Русская литература в 1844 г.»²⁵⁹ он пишет: «Запоздалая, никем не внятная, без голоса, без кредита, романтическая критика и теперь еще не перестает давать знать, что она все еще пишет, пишет... Что же и как же она пишет? Кажется, все то же и все так же, как и прежде... Нового в ней одно, да и то от частого повторения сделалось уже старо: это какая-то инстинктивная и закоренелая враждебность ко всему новому, исполненному силы и свежести. Так, она бранит постоянно Гоголя, Диккенса, доказывая, что их постигнет участь Дюкре-дю-Мениля». Итак, Диккенс близок Гоголю, поскольку и тот и другой олицетворяют все новое и свежее в литературе.

²⁵⁹ Белинский В.Г. Русская литература в 1844 году // «Отечественные записки», 1845, т. 38, № 1, отд. V, стр. 1—42

Еще дважды Белинский упомянет имена Диккенса и Гоголя как символ актуального и ценного в литературе, противопоставив их отживающей парадигме романтической критики: «Наш романтизм видел великое создание в "Notre Dame de Paris", этом натянутом, ложном и всячески фальшивом, хотя и блестящем произведении, — и видит признак упадка вкуса в романах Диккенса и произведениях Гоголя», — напишет он в той же статье. И в третий раз он возвращается к этой теме: «А эти нападки будто бы на “мерзости” романов Диккенса и будто бы на “сальности” произведений Гоголя — не чистый ли это классицизм XVIII века?»

Говоря о романе Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита»²⁶⁰, критик не скупится на похвалы: «“Жизнь и приключения Мартина Чодзльвита” — едва ли не лучший роман даровитого Диккенса. Это полная картина Англии со стороны нравов и вместе яркая, хотя, может быть и односторонняя, картина общества Соединенных Штатов. Что за неистощимость изобретения, что за разнообразие характеров, так глубоко задуманных, так верно очерченных! Что за юмор! Что за слог! Справедливость требует заметить, что перевод этого романа Диккенса не принадлежит к числу обыкновенных, на скорую руку делаемых журнальных переводов». В этом отзыве за Диккенсом не только признается художественный талант («Что за слог!»), но и с восторгом отмечаются качества, сближающие его с натуральной школой: стремление создать полную картину национального общества в разнообразии типов («что за разнообразие характеров!») и сочетание верности факту с глубиной проникновения в устройство реальности и ее творческим переосмыслением («неистощимость изобретения», «глубоко задуманные» и при этом «верно очерченные» характеры).

Итак, к 1845 г. Диккенс для Белинского уже не обреченный на забвение беллетрист, способный отвечать лишь насущным потребностям толпы. Он одаренный художник, работающий в русле актуальных тенденций: способный от фактов повседневности проникнуть до человеческой сути («глубины» характеров) и закономерностей жизни, дать полную и цельную картину национального общества, что вполне отвечает представлениям Белинского и русских реалистов о целях и задачах романа как жанра. «В "Мартине Чодзльвите" заметна необыкновенная зрелость таланта автора; — пишет Белинский, — правда, развязка этого романа отзывается общими местами; но такова развязка у всех

²⁶⁰ Там же.

романов Диккенса, ведь Диккенс — англичанин...»²⁶¹. Как видим, Белинский позволяет себе лишь одно критическое замечание о развязке, которое сразу же искупается признанием подлинной национальности Диккенса: Диккенс — англичанин, а значит, его творчество выражает английские ценности, то есть является, в понимании натуральной школы, подлинно «народным». Какие это могут быть ценности? Если мы вспомним развязки ранних романов Диккенса, то это победа семейных ценностей, христианского человеколюбия, простосердечия и доброты; развязки Диккенса, в которых добро неизменно торжествует над злом, выглядят для Белинского несколько однообразными и дидактическими, однако они продиктованы национальным мировоззрением, и это искупает всё.

Наконец, в 1848 г. Белинский признает в Диккенсе уже не просто талант, но истинного поэта, при этом поэта социально значимого — еще один повод для сближения Диккенса с натуральной школой. Отстаивая право искусства на внимание к злободневным социальным вопросам, критик пишет: «...мы можем указать на романы Диккенса, которые так глубоко проникнуты задушевными симпатиями нашего времени и которым это нисколько не мешает быть превосходными художественными произведениями», пишет он. «...Диккенс своими романами сильно способствовал в Англии улучшению учебных заведений <...>. Что ж тут дурного, спросим мы, если Диккенс в этом случае действовал как поэт? Разве от этого романы его хуже в эстетическом отношении?»²⁶². Наконец, критик предчувствует окончательный, коренной перелом в литературной репутации Диккенса и в его значении для отечественного литературного поля, — перелом, который произойдет именно в этом году в связи с публикацией романа «Домби и сын» в переводе И. И. Введенского: «...Из иностранных замечательных романов... продолжается перевод «Торговый дом под фирмою “Домби и сын”»; когда этот превосходный роман, далеко оставивший за собою все прежние произведения Диккенса, появится весь в русском переводе, мы поговорим о нем»²⁶³.

Во многом схож с отзывами Белинского опубликованный в «Отечественных записках» отзыв В. Боткина на творчество английского романиста в переводной статье «Воззрения

²⁶¹ Там же.

²⁶² Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // «Современник», 1848, т. 7, № 1, отд. III. С. 1—39

²⁶³ Там же.

немецких критиков на Диккенса»²⁶⁴. Автор статьи пишет: «Юмор — английский национальный способ осмысления и поэтизации грубой неупорядоченности человеческой жизни, ее темных и мелочных сторон. Немецкая эстетика назвала это чудное смешение разнородного и несоединяемого юмором, и действительно, лишь для новейшего созерцания возможно оно». В высокой оценке юмора как способа поэтического осмысления обыденного во всей его противоречивости, а также в признании глубокого национального своеобразия Диккенса ценностная позиция немецкого критика близка позиции натуральной школы. По мнению автора, Диккенс — юморист, но «преимущественно любит рисовать характеры; только в одном, первом его произведении, в “Пиквиках”, развит настоящий, неподдельный юмор. В этом романе автор достоин имени поэта». При этом немецкие критики упрекают Диккенса в морализме, уводящем от истинной цели поэзии, видя в этом скорее недостаток (идеализацию действительности, искажение истины), чем заслугу писателя. Здесь Боткин, разделяющий их мнение, и сближается, и расходится с натуральной школой: сближается в том, что в нарочитом морализме Диккенса видит отживающий метод идеализации («изображать что должно, а не что есть»), а расходится в том, что ставит под сомнение социально-преобразующее и воспитательное значение литературы. Однако в целом в отзыве видна положительная оценка Диккенса с позиции новых эстетических ценностей.

Издания, не разделяющие ценностей натуральной школы, также пытаются со своих позиций выявить и сформулировать причины интереса к Диккенсу, оказавшегося неожиданно устойчивым. Например, в журнале «Русский вестник» публикуется статья Н. Греча «Обозрение английской литературы»²⁶⁵, в которой Диккенсу дается достаточно высокая оценка. Автор констатирует устойчивый интерес читателей к Диккенсу: «Самый народный, известный и любимый публикою писатель в нынешнее время — Карл Диккенс (Charles Dickens)». При этом, будучи идейным противником натуральной школы, Греч видит причины всеобщей любви к Диккенсу не в том, что он обращается к злободневным социальным вопросам, вводит обыденное в область искусства или стремится дать широкую картину национального общества, а в морализме и благопристойности писателя: «Юмор составляет основу романов Диккенса; герои его говорят свойственным им языком,

²⁶⁴ Боткин В.П. Германская литература. Воззрения немецких критиков на Диккенса. // «Отечественные записки», 1843, т. 26, № 1—2

²⁶⁵ Греч Н.И. Обозрение английской литературы. // Русский вестник, 1841, № 2. С. 485—486

но во всем наблюдается приличие и достоинство. В «Оливере Твисте» изображены женщины самого низкого и презренного класса, но таким образом, что они не производят омерзения, даже возбуждают участие и сострадание». Иными словами, Греч подчеркивает, что Диккенс, хотя и вводит в область искусства людей из социальных низов, все же эстетизирует их, не оскорбляя норм традиционного читательского вкуса. В «Оливере Твисте» Греч отмечает «чувствительность, насмешливость, движения сердца и картины нравов народных, перемешанные с редким искусством»: если Белинский и «отечественные записки» отмечают в этом романе верность действительности, то Греч — плод художественной фантазии, умение перемешать эмоционально насыщенные картины так, чтобы увлечь читателя (в этом оценка Греча близка «модной» репутации Диккенса).

Журнал «Сын Отечества» также задается вопросом о причинах популярности Диккенса. «Сочинения Диккенса расходятся десятками тысяч экземпляров. Это показывает, как ничтожны все суждения кропотунов. Почему же Диккенс пользуется таким огромным успехом?» — спрашивает автор и ищет ответ в статье из журнала *North American Review*²⁶⁶. Во-первых, Диккенс — творец узнаваемых характеров; во-вторых, его отличает оригинальность, остроумие и юмор; далее, он «тонкий и колкий наблюдатель и в высшей степени наделен поэтическим чувством». Как и Греч в «Русском вестнике», автор этой статьи видит в Диккенсе в первую очередь моралиста, а его демократизм и склонность к изображению низших социальных слоев он воспринимает скорее как недостаток, который, к счастью, искупается благопристойностью, то есть соответствием традиционным нормам вкуса: «Он не ограничивается изображением одних только низших классов народа; его отличает осторожность и благопристойность, незапятнанность неприличием и безнравственностью».

«Библиотека для чтения» в 1847 г. публикует переводную статью Ипполита Кастиля «Диккенс»²⁶⁷. В ней автор признает глубокое национальное своеобразие писателя и народную основу его творчества, а также отмечает внимание Диккенса к животрепещущим социальным вопросам современности и его юмор как способ борьбы с нелепостями и несправедливостями английского общества. Автор говорит, что Диккенс первым из новых писателей решился ввести в свои романы в драматической форме

²⁶⁶ «Сын Отечества», 1844, № 4, март. С. 105—109

²⁶⁷ Кастиль И. Диккенс // «Библиотека для чтения», 1847, т. 81, № 3 (Смесь). С. 1—9

«вопросы, занимающие нынче экономистов всех стран»: помимо страстей, в романы Диккенса включены работные дома, пауперизм, нелепости судебной и политической системы. Таким образом, даже редакция журнала, противопоставляющего себя «Отечественным запискам» и натуральной школе, допускает возможность взглянуть на Диккенса с ценностной позиции своих оппонентов, публикуя статью Кастиля у себя.

Значительный фрагмент статьи посвящен «Пиквикскому клубу». Рецензент противопоставляет его таким романам Диккенса, как «Оливер Твист» и «Николай Никльби»: «в этих сочинениях Диккенса ... господствует начало серьезное, строгое, если не в форме, то в содержании, — говорит он о первых двух романах, — но ничего подобного нет в “Пиквикском клубе”. Тут с самого начала до конца один неумолкающий смех. “Пиквикский клуб”, названный самим Диккенсом “романом комическим”, вполне оправдывает это название». Это произведение Кастиль называет шутовской Одиссеей, забавными и невероятными приключениями типичного английского ученого чудака. «Смех неудержим; смех невольный — здесь настоящий, самый естественный комисм. Итенсвильские выборы двумя чертами обрисовывают некоторые смешные стороны британских политических нравов и обычаев». Как пример диккенсовского сатирического смеха автор также упоминает сцену в суде, где Диккенс насмехается над бессмыслицей английского судопроизводства. «И так в веселом шутовском романе Диккенс не упускает из виду серьезного и вставляет его на своем месте, натурально, без всякой натяжки», — пишет он. В этом отчасти противоречивом отзыве уже слышны предпосылки к новому пониманию — и новому переводу — «Пиквика», в частности, обнаружение в нем серьезных социально-сатирических мотивов.

Казалось бы, такое восприятие Диккенса вполне вписывается в систему ценностей натуральной школы, к которой «Библиотека для чтения» относится скептически. Однако мысль Кастиля вдруг делает резкий поворот: вслед за многими собратьями по перу он хвалит Диккенса за благопристойность, за мягкость и беззлобность насмешки. Желая подчеркнуть благопристойность Диккенса, Кастиль опровергает сближение Диккенса с Эженом Сю, говоря, что Диккенс, в отличие от Сю, «хотя и ведет нас в какую-нибудь трущобу Сити, но уж ни за что не решится, под предлогом наставления и морали, снять все покровы с гадкой картины». Далее, рецензент говорит, что Диккенс «не любит неистового и ужасного», что он весь «полон самой сообщительной веселости» и что «его

шутка никогда не оскорбительна и не видно малейшей ненависти». Наконец, Кастиль заявляет, что литературное значение Диккенса относительно, а талант ограничен областью частных и быта. Диккенс — литературный мещанин: «У него нет того чистого и возвышенного вкуса, которым обладает Жорж Занд; его грубая наблюдательность не может спорить с тонкой психологией Бальзака; но нельзя отрицать в нем жизни, движения, веселости, чувствительности. <...> Диккенс — это мещанин наивный и злой, чувствительный и насмешливый, исполненный своенравия и оригинальности. Он особенно хорош дома у огня, когда, сидя в покойных креслах, ... он рассказывает вам какую-нибудь милую, простую историйку, вроде “Домашнего сверчка” или “Ночи на Рождество”. Таким образом, эта противоречивая статья неожиданно обесценивает дарование Диккенса до занимательного рассказчика незамысловатых историй с назидательным сюжетом.

Наконец, примерно в том же духе высказывается Артур Дудлей, автор переводной статьи «Карл Диккенс», опубликованной в журнале «Москвитянин»²⁶⁸ (1848). Он также призывает к сдержанной оценке Диккенса. «В настоящее время народность приобрел в Англии Диккенс, и это больше всего доказывает преувеличение, в которое равно впадают его хулители и друзья. По словам одних, Шекспир нашел достойного продолжателя в сочинителе “Чеззлвита”, тогда как другие видят в нем более или менее искусного копировщика Ньюгетского календаря (Newgate Calendar). Но говоря правду, Диккенс не заслуживает ни этой излишней чести, ни этого излишнего порицания»²⁶⁹, — утверждает критик.

Как и многие другие критики, Дудлей осуждает всеобщее обращение английских романистов к низкому сословию, не обошедшее стороной и Диккенса. Последнего Дудлей ценит более всего тогда, когда он выступает в качестве моралиста: «[В романе «Домби и сын»] Диккенс нередко поднимается до той высоты, до которой он чаще мог бы достигать, если бы слушался внушений своего разума. Обыкновенный романист, рассказчик, скрывается из глаз, уступая место моралисту, глубокому наблюдателю»²⁷⁰. Главный недостаток Диккенса, по мнению критика, «состоит в совершенном отсутствии совокупности во всех самых лучших его творениях. Совсем нет переливов света и тени!

²⁶⁸ Дудлей А. Карл Диккенс // «Москвитянин», 1848, ч. 5, № 9. С. 69—92

²⁶⁹ Там же, с. 69

²⁷⁰ Там же, с. 74

всё на одном плане, нет ни постепенности, ни перспективы». В умении владеть формой критик также отказывает романисту, а его достоинства как рассказчика, по мнению Дудлея, лишь компенсируют это неумение: «Надо сказать, что Диккенс совсем не артист. Когда ему не даются язык и слог (что случается довольно часто), то он прибегает к чувству, к смелости мысли, к неожиданности идей, — к таким качествам, которые мало свойственны писателям, занятым исключительно формой»²⁷¹. Завершает статью весьма скептический вывод, как бы обрекающий Диккенса на роль второстепенного беллетриста-бытописателя: «Это ум глубокий и обширный, только не возвышенный. Он наверное упадет, если вздумает подняться, но покамест будет рыться, всегда что-нибудь найдет»²⁷².

Итак, мы видим, что литературная репутация Диккенса в период, предшествующий переводам Введенского, двойственна. Окончательный ее перелом и утверждение Диккенса в статусе «первого романиста современности» произойдет после (и в результате) новаторских переводов Введенского в силу их особой стратегии. Пока же Белинский и «Отечественные записки» постепенно открывают в его творчестве ценности, близкие натуральной школе: социальную проблематику, демократизм в языке и предмете изображения, отсутствие идеализации (в лучших образцах), проникновение в суть человека и мира через верное изображение характеров и фактов, наконец, широкий охват национальной жизни и отражение национального менталитета в его произведениях. По мере того, как происходит переоценка Диккенса с новых позиций, критики все явственнее признают за ним художественный талант и большое значение в литературе. С другой стороны, издания, не разделяющие ценностей натуральной школы, по-своему формулируют причины растущей популярности Диккенса (среди которых почти не отмечается демократизм и социальная критика, зато часто — морализм и благопристойность) и отказывают ему в таланте художника и стилиста.

В целом же, несмотря на противоречивые оценки критиков, культурный статус Диккенса в России заметно растет. В 1842 г. «Литературная газета» называет Диккенса «первым современным романистом Англии» и «одним из первых современных повествователей»²⁷³. В 1845 г. в «Отечественных записках» говорится, что «романы

²⁷¹ Там же, с. 91

²⁷² Там же, с. 92

²⁷³ «Литературная газета», 1842, № 46, 22 ноября, стр. 917 (Смесь); «Литературная газета», 1842, № 1, 3 января. С. 15

Диккенса не пройдут с породившею их минутою»²⁷⁴. В 1845 году «Литературная газета» называет Диккенса обладателем «огромного, самобытного таланта»²⁷⁵. Наконец, в 1847 году в «Современнике» Диккенса называют «одним из замечательнейших европейских романистов».

Интересно, что, независимо от своей ценностной позиции, критики начинают ощущать, что Диккенс не вписывается в «поль-де-коковскую» модель. Зарубежный писатель и публицист Ипполит Кастиль, чьи слова приводит «Библиотека для чтения», говорит, что Диккенса «сравнивали то с Бальзаком, то с Э. Сю, то с Поль де Коком», однако тот ни на одного из них не походит. Диккенс — «талант *sui generis*», поскольку он «прежде всего англичанин; он обладает в высшей степени этим соединением серьезного с веселым, которое англичане переводят словом уже старым: гумор»²⁷⁶. Ф. Кони в «Литературной газете» также возражает против этого сравнения, ставя талант Диккенса выше Поль де Кока и признавая неотъемлемой частью его юмора серьезность и глубину: «Многие сравнивают его [Диккенса] с Поль де Коком, потому что он набирает своих героев обыкновенно из низшего слоя народа и приправляет рассказ комизмом. Но юмор Диккенса и Поль де Кока очень различны: француз вымышляет уморительные сцены, чтобы посмешить, англичанин под шутовскою наружностью своих лиц скрывает глубокие истины, потрясающие идеи. Характеры у Диккенса своею комической стороною наводят грусть на душу, напоминая, что сама жизнь очень серьезна и отнюдь не забавна»²⁷⁷. Причину превосходства Диккенса над Поль де Коком издания с разными литературными позициями видят в разном. Если по мнению Кастиля и Кони английского романиста отличает от Поль де Кока интерес к серьезным проблемам жизни, одним из способов осмысления которых является юмор (вспомним гоголевский «смех сквозь незримые миру слезы»), то Н. Греч в «Северной пчеле» возносит Диккенса над Поль де Коком за благопристойность: в отличие от француза, Диккенс пишет низкую натуру, но «не оскорбляя благородного вкуса». Однако вне зависимости от конкретных позиций, критиков уже не устраивает прежняя модель понимания Диккенса.

²⁷⁴ «Отечественные записки», 1845, т. 39. С. 5 (Иностр. литература)

²⁷⁵ «Литературная газета», 1845, № 22, 14 июня. С. 379 (Смесь)

²⁷⁶ Кастиль И. Диккенс // «Библиотека для чтения», 1847, т. 81, № 3 (Смесь). С. 1—9

²⁷⁷ Кони Ф. «Чарльз Диккенс» // «Литературная газета», 1848, № 13, 1 апреля

Новая модель, новая «ниша» для восприятия Диккенса была предложена со стороны натуральной школы — это модель **национального писателя-новатора**, чье творчество отвечает насущным задачам искусства и социума. Натуральная школа подчеркивала острую потребность современного мира в таких писателях. Все отчетливее осознаваемый критиками и читателями как автор, близкий натуральной школе, Диккенс стал удачным кандидатом на то, чтобы занять эту нишу. В отечественной литературе образцом национального писателя-новатора, близкого натуральной школе, был Гоголь — основной творческий ориентир нового направления.

Модель национального писателя-новатора и Гоголь как ее образец

В одном из своих писем мемуаристка В. С. Аксакова в 1845 г. пишет: «Удивительно, как много Диккенс имеет сходства с Гоголем! Я не говорю о том высоком, обширном значении Гоголя, которого, кажется, не достигает Диккенс, как он ни хорош; но в способе выражения, в обороте фраз и в приемах, в этих малозначащих, по-видимому, подробностях столько сходства, что, право, иногда кажется, будто бы это перевод Гоголя, а между тем эти люди не могут даже читать друг друга в оригинале! Если б переводить Гоголя, то, конечно, только языком Диккенса можно его передать; Диккенс же в переводе, особенно в некоторых местах, требует совершенно гоголевских выражений»²⁷⁸. Интересно, что это, пожалуй, единственное из прямых сближений Гоголя и Диккенса, относящихся к периоду до переводов Введенского. Именно его переводы — и, в частности, перевод «Пиквика» как наиболее «гоголевского» из произведений Диккенса — закрепят в сознании русского читателя образ Диккенса как «британского Гоголя», так что прямые сближения этих авторов станут регулярными и даже возникнут гипотезы об их взаимном влиянии. Однако в 1840-е гг. уже ощущается тот факт, что Гоголь и Диккенс имеют ряд общих литературных ценностей; и противники этих ценностей, и их сторонники помещают имена писателей рядом, хотя и не говоря о прямом сходстве между ними. Так, Н. Полевой в резко отрицательной рецензии на «Мертвые души»²⁷⁹ утверждает, что это произведение, как и русские сказки, романы Диккенса и неистовые французские романы, «исключается из области изящного». О. Сенковский в статье о

²⁷⁸ Аксакова В.С. 1845 г. // «Литературное наследство». Пушкин — Лермонтов — Гоголь. — М.: 1952. С. 670—672

²⁷⁹ Русский вестник, 1842, № 5—6. С. 40 («Критика»)

сочинениях Гоголя, также давая в целом уничижительную оценку его творчеству, отмечает, что есть страницы, где «карикатурный талант» Гоголя «сильно похож на талант знаменитого английского романиста Диккенса»²⁸⁰.

С другой стороны, для натуральной школы, которая к середине 1840-х годов заняла господствующее положение в отечественной литературной системе, Гоголь служит творческим образцом, объединяющим центром — не случайно появляются термины «гоголевское направление», «гоголевский период русской литературы». Литературное новаторство Гоголя становится очевидным идейному вдохновителю натуральной школы Белинскому уже в первых повестях: критик противопоставляет Гоголя таким авторам, как Марлинский, Одоевский, Погодин, Павлов, Полевой, поскольку Гоголь — «поэт жизни действительной», художник, введший обыденное в литературу, предложивший юмор и типизацию как новые способы постижения реальности. В 1840-е годы культурный статус Гоголя исключительно высок: «Русские повести с гоголевским направлением теперь дороже всего для русской публики, и этого не видят только уже вовсе слепые» — писалось в «Отечественных записках» в 1847 г.²⁸¹

В этом контексте произведения Гоголя нередко становились мерилom того, насколько отечественное или иностранное произведение отвечает духу времени. Сближение Диккенса с Гоголем означало признание новаторской роли Диккенса, его близости к новой системе литературных ценностей. Не случайно в 1847 г. Белинский, говоря о социальном духе современного романа, называет именно Гоголя и Диккенса в качестве авторов, наиболее полно раскрывших и реализовавших задачу современного искусства: «Не нужно особенно пристально вглядываться вообще в романы нашего времени, сколько-нибудь запечатленные истинным художественным достоинством, чтоб увидеть, что их характер по преимуществу социальный. Довольно указать на романы англичанина Диккенса, обладающего талантом высшего разряда; а у нас в России — на произведения автора "Мертвых душ", давшего живое общественное и глубоко национальное направление новой литературе своего отечества...»²⁸². Выше приводилось еще несколько

²⁸⁰ «Библиотека для чтения», 1843, т. 57, март. С. 25—26 («Литературная летопись»)

²⁸¹ Белинский В.Г. Избранные письма. Т. II. — М.: 1955. С. 348.

²⁸² Белинский В.Г. Рец. на «Тереза Дюнойе». Роман Евгения Сю // «Современник», 1847, т. II, № 3, отд. III (Критика и библиография). С. 41—62

примеров того, как Белинский упоминает рядом имена Гоголя и Диккенса, защищая в их лице от нападок критиков все новое направление русской и мировой литературы.

Сближение Гоголя и Диккенса стало традицией в литературоведении; об их глубинном сходстве писали М. Урнов, А. Елистратова, М. Нечаева, К. Чуковский и др.²⁸³. Пожалуй, наиболее ярко творческая близость двух этих писателей проявляется при сопоставлении «Мертвых душ» и «Записок Пиквикского клуба». Эти произведения особенно часто сравнивались отечественными и зарубежными критиками. Критик журнала *The Outlook* посвятил им статью с говорящим названием «Гоголь и Диккенс, Пиквик и Чичиков»²⁸⁴; М. Горький писал в одном из писем: «И было бы хорошо, если бы Вы, прочитав Диккенсовы “Записки Пиквикского клуба”, сейчас же вслед за этим перечитали “Мертвые души” Гоголя»²⁸⁵. Судя по откликам современников, именно перевод «Пиквика» способствовал осознанию Диккенса как автора, близкого гоголевскому направлению, и привел к коренному перелому в его литературной репутации, позволив увидеть в нем национального писателя-новатора. В чем же сходство «Пиквикского клуба» и «Мертвых душ»?

Во-первых, оба романа имеют эпическую составляющую. Исследователь В. А. Наумов²⁸⁶ называет «Пиквика» британской «Илиадой», а его главного персонажа — мифологическим героем, обладающим баснословной (это слово, отсылающее к басне, легенде, здесь не случайно) добротой; Пиквик — сказочный тип волшебника-чудака, преобразующего мир добротой, бескорытием и простодушием. Г. Честертон видит в сотворении «Пиквика» эпическое творение мира посредством слова: «У Диккенса “Пиквик” — глыба света, предваряющая светила, бесформенная масса, из которой возникли звезды»²⁸⁷. Но ведь и «Мертвые души» Гоголя — своего рода эпическая поэма

²⁸³ Урнов Д.М. Гоголь и Диккенс // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44, № 1. С. 38-47; Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. — М.: 1972; Нечаева М.В. Англomania О. И. Сенковского. О сатире Н. В. Гоголя и Ч. Диккенса // Диккенс в России. — Тамбов, 2007. Вып. 2. С. 97–100; Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. — М. : Сов. писатель, 1968. С. 61

²⁸⁴ Гоголь и Диккенс. Пиквик и Чичиков // Исторический вестник. 1915. Т.142. С. 327—328

²⁸⁵ Горький М. Собрание сочинений в 30 томах, т. 29. С. 156

²⁸⁶ Наумов В.П. «Посмертные записки Пиквикского клуба» // Литературное обозрение, 1940, № 20. С. 37—41

²⁸⁷ Честертон Г. «Записки Пиквикского клуба». // Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические разыскания / Сост. Е. Ю. Гениева, Б. М. Парчевская. М.: Книжная палата, 1990. С. 132—140

(не случайно слово «поэма» стоит в подзаголовке романа). В. Недзвецкий²⁸⁸ указывает на то, что персонажи «Мертвых душ», помещики, с которыми встречается Чичиков, — это своего рода русские богатыри, в которых черты национального характера выражены «в превосходной степени», В. Набоков называл роман Гоголя «русской Одиссеей», писатель и литературовед Д. Быков находит прямые сходства между этими текстами. Изначально же идея сопоставления Гоголя с Гомером принадлежала К. Аксакову и была неожиданно подхвачена Белинским. Вероятно, «Мертвые души» воспринимались как тот самый современной национальный эпос в романной форме, потребность в котором высказала натуральная школа; сближение «Пиквика» с этим романом придавало ему особую актуальность.

Во-вторых, эти произведения схожи композиционно: в обоих романах связующей основой является мотив путешествия, который служит удобным способом дать широкую панораму национальной жизни и национальных характеров. Оба романа являют собой цепь нанизанных эпизодов, соединительным звеном между которыми является главный герой, а благодаря мотиву путешествия в роман вовлекаются все новые и новые лица и события. Такая композиция у Гоголя была продиктована новым пониманием литературных задач: дать широкую картину народной жизни и галерею национальных типов, которая позволила бы понять суть народной действительности. Композиция «Пиквика», также обусловленная схожей задачей, оказалась близка «гоголевскому» направлению.

Сближает эти два романа и общая манера изображения людей и вещей: художественное «овеществление» людей и одушевление неживых предметов, изображение вещей, имитирующих своего хозяина²⁸⁹. Затем, авторов роднит любовь к своеобразию языка и жаргона, к необычным народным словечкам, широкое применение народной речи во всей ее живой неправильности и колоритности. Гоголь полноправно ввел в литературу диалектизмы, просторечие, сказ — имитацию необработанной устной речи. То же делает Диккенс в «Пиквикском клубе», где говор городского простонародья количественно, пожалуй, не уступает формам литературной речи.

²⁸⁸ Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция — М.: АО "Диалог-МГУ" 1997

²⁸⁹ Это отмечают такие исследователи, как: Богдецкая Л.Д. Особенности сатиры Диккенса и Гоголя // Русско-зарубежные литературные связи. — Фрунзе, 1988. С. 29—44; Урнов Д.М. «Живое описание» (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература. — М.: 1988. С. 18—49

И наконец, «Мертвые души» и «Пиквика» сближает общий авторский взгляд на мир — поэтизация обыденного и повседневного. Диккенс и Гоголь находят в будничной жизни не только омертвелое и безжизненное, мелочное и пошрое, но и светлое, чистое, поэтическое. Сама манера обоих писателей подробно останавливаться на каком-нибудь обыденном и общеизвестном факте или предмете и делать его центром читательского внимания и точкой стилистического напряжения происходит из этого общего стремления к поэтизации прозаического. Эту общую для двух авторов, подлинно новаторскую особенность, ярко проявившуюся в романах о Пиквике и Чичикове, отмечает Д. Урнов: по его словам, благодаря Гоголю и Диккенсу «слово на книжной странице стало другим»²⁹⁰. В их произведениях «самая скука сделалась занимательной, ничтожество обрело значительность»²⁹¹, что вполне укладывается в программу натуральной школы, ориентированной на художественное исследование повседневности.

Таково было состояние отечественного литературного поля на момент появления нового перевода «Пиквика». Учитывая это состояние и своеобразие ценностной позиции Иринарха Введенского — разночинца, сотрудника «Отечественных записок», последователя Белинского и поклонника Гоголя — можно предположить, что его переводческая стратегия окажется полемической по отношению к ранним переводам романа и будет основана на интерпретации творчества Диккенса с позиций натуральной школы. Новая конфигурация литературного поля, зарождающиеся изменения литературной репутации Диккенса, объективные предпосылки для сближения Диккенса и Гоголя, заложенные в характере их творчества, ставят переводчика в благоприятную позицию для того, чтобы увидеть в Диккенсе английский вариант национального писателя-новатора, подобный Гоголю в России и близкий ему на глубинном ценностном уровне. В следующих разделах мы проверим данное предположение, дав развернутый анализ переводческой стратегии Введенского на конкретных примерах из его перевода, вышедшего под названием «Замогильные записки Пиквикского клуба».

²⁹⁰ Урнов Д.М. «Живое описание» (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература. — М.: 1988. С. 18

²⁹¹ Там же, с. 20

Переводческая стратегия И. Введенского в отечественной научной мысли

И. Введенский — настолько яркое явление в отечественной культуре перевода, что его переводческая манера неоднократно становилась предметом внимания исследователей и критиков. Однако, на наш взгляд, целостного подхода к переводческой стратегии Введенского еще не сложилось.

Переводческие принципы Введенского подвергались критике со стороны его собратьев по ремеслу — переводчиков В. Л. Ранцова²⁹² и Е. Л. Ланна²⁹³. Однако, поскольку эти переводчики преследовали прежде всего полемическую цель — вскрыть недостатки переводов Введенского и предложить другие, отвечающие новым задачам и критериям переводы Диккенса — их взгляд на стратегию Введенского отличается неизбежной односторонностью. Они отмечают в переводах Введенского прежде всего неточности, ошибки, отсебятины и преобладание индивидуального стиля переводчика над своеобразием авторского стиля.

Представители советской школы перевода обращаются к фигуре Введенского исключительно часто. Пожалуй, ни одна крупная научно-популярная работа 1950-х — 1960-х гг., посвященная искусству перевода и адресованная молодым переводчикам и широкому кругу читателей, не обошлась без упоминания Введенского и его переводов из Диккенса: это «Слово живое и мертвое» Норы Галь²⁹⁴, «Для читателя-современника» И. А. Кашкина²⁹⁵, «Высокое искусство» К. И. Чуковского²⁹⁶, «Основы общей теории перевода» А. В. Федорова²⁹⁷. Все эти работы объединяет общий подход к проблеме переводческой стратегии Введенского: поскольку эти книги носят в некоторой степени дидактический характер, когда маститые переводчики делятся секретами мастерства с читателями и начинающими собратьями по ремеслу, Введенский служит для их авторов своего рода хрестоматийным примером. С одной стороны — это пример устаревшего, недопустимого с точки зрения советской школы подхода к переводу: высокая степень

²⁹² Диккенс Ч. Жизнь Давида Копперфильда // Собрание сочинений ч. Диккенса в 10-тт. Т. 1, предисловие пер. В.Л. Ранцова, стр. II—III

²⁹³ Ланн Е.Л. Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» // Литературный критик. 1939. №1. С. 156—171

²⁹⁴ Галь Н.Я. Слово живое и мертвое. — М.: Международные отношения, 2001

²⁹⁵ Кашкин И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования. — М.: 1968

²⁹⁶ Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. — М.: Сов. писатель, 1968

²⁹⁷ Федоров А.В. Основы общей теории перевода. — М.: Высшая школа, 1983

адаптации, сравнительно низкий уровень формальной точности, практика передачи английских реалий схожими по функции русскими, английской народной речи — русским просторечием и идиоматикой. Отсюда упреки Введенского в «отсебятинах», «неряшестве», «русификации». В этом отношении Введенский для советской школы — своего рода анти-образец. С другой стороны, фигура Введенского служит хрестоматийным примером в борьбе советской школы перевода с буквалистскими течениями и их представителями в лице того же Ланна. С этой целью авторы приводят в пример те случаи, где вольность переводчика в обращении с текстом оборачивается творческой удачей. Как правило, это случаи удачно найденной интонации, ритма, идиомы или меткого словца. При этом с точки зрения авторов залогом этих удач является, во-первых, индивидуальный талант переводчика — необходимое условие успеха, — а во-вторых, та же самая свобода в обращении с переводимым текстом и приоритет функциональной точности над формальной. В результате Введенский заслуживает названия «неряшливого, разнузданного таланта» (К. Чуковский), причем его неряшливость видится как примета времени, «детская болезнь» ранней стадии развития переводческого искусства, а несомненный талант и стилевое чутье, благодаря которому свобода в обращении с оригиналом оборачивается точно переданным впечатлением, «высшей точностью», — как суть переводческого дара Введенского, то, что отличает одаренного и чуткого переводчика от сухого ремесленника-буквалиста²⁹⁸. Таким образом,

²⁹⁸ Вот как пишет о Введенском И. Кашкин: он «"загреб первый жар", ухватил в Диккенсе самую суть, передал живую интонацию, характерность, юмор, динамику писателя, заставил русского читателя полюбить Диккенса», при этом «голос у него был сильный, но необработанный, хохот оглушительный, "подовые пироги" [русизмы] неудобоваримые, а отсебятины перевода были порой навязчивы и несносны». // Кашкин И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования. — М.: 1968. С. 381—382.

Сходится с ним в оценке и К. Чуковский: по его мнению, «это был ... неряшливый и разнузданный (в художественном отношении) талант», однако «Введенский в своих переводах словно заgrimировался под Диккенса, усвоил себе его движения, походку. Он не воспроизвел его букв, но воспроизвел его манеру, стиль, ритмику». В пику буквалистам он пишет: «мы всегда предпочтем неточный перевод Введенского «точному» переводу иных переводчиков». // Чуковский К.И. Высокое искусство. — М.: 1968. С. 301, 305 Аналогичную оценку стратегии Введенского дает А. Федоров: по его мнению, Введенский «чрезвычайно свободно обращался с его текстом, переиначивая его на свой лад вплоть до прибавления целых фраз и абзацев от себя, но вместе с тем он понимал своеобразие Диккенса и Теккерея и по-своему передавал его, умея дать почувствовать читателю и эмоциональную окраску оригинала, и его ритм. Его переводы, сделанные живым, свободным от всякой дословности языком, тем не менее часто грешат небрежностью оборотов, а иногда и простой безграмотностью отдельных словосочетаний». // Федоров А.В. Основы общей теории перевода. — М.: Высшая школа, 1983. С. 52—53

Нора Галь расставляет акценты иначе: признавая достоинства переводов, подобных переводам Введенского, она называет их метод «наивной свободой», граничащей со вседозволенностью: «Лет сто-полтораста назад переводили слишком вольно, порою просто фантазировали на тему и сюжет иностранного автора,

с одной стороны, критики перевода, принадлежащие к советской школе, видят всю сложность и многосторонность стратегии Введенского; с другой стороны, они фиксируют внимание на так называемых осваивающих, адаптационных приемах, упуская из виду приемы очуждающие, направленные на сохранение культурного и стилового своеобразия Диккенса. Кроме того, они не ставят себе задачи изучить переводческую стратегию Введенского в современном ему культурном контексте, выявить ее предпосылки и истоки (более детальные, чем «иная норма перевода» и «низкий уровень переводческой культуры»); скорее они оценивают Введенского — и его недостатки, и его удачи — с точки зрения кашкинского «читателя-современника» (или переводчика-современника), то есть представителя советской школы переводческого мастерства, с позиции его ценностей и потребностей.

Близок переводчикам советской школы и крупнейший исследователь рецепции Диккенса в России И. М. Катарский: по его мнению, «в переводах Иринарха Введенского неразрывно сплелись безудержная фантазия, переводческая дерзость, доходящая до развязности, и редкостное постижение самого духа переводимого автора», а недостатки, в которых Введенский является сыном своей эпохи, искупаются «исключительным богатством словаря... верностью интонации, безошибочным чувством ритма русской фразы»²⁹⁹.

Более строгий научный подход к стратегии Введенского предложил Ю. Д. Левин в работе «Русские переводчики XIX века»³⁰⁰. Он рассмотрел стратегию Введенского в контексте его теоретических взглядов на перевод и — шире — его общих эстетических ценностей как филолога и преподавателя литературы. В то время как о Введенском было принято говорить как о талантливом пленнике безнадежно устаревшей переводческой нормы XIX века, Ю. Левин обратил внимание на новаторство Введенского по сравнению с современниками, показав, что Введенский в своих статьях предложил концепцию предпереводческого анализа текста, идею сопоставления языковых систем и поиска в них

вычеркивали, дописывали, перекраивали чужой быт и нравы на российский лад. Таков был, к примеру, Диккенс в переводах знаменитого Иринарха Введенского». Хотя «многие из тех переводчиков обладали богатым запасом незатертых слов, зачастую блистала находка на зависть, радовала ясная, свободно текущая фраза», их подход признается устаревшим, не имеющим теоретической базы (относительно Введенского это позже опровергнет Левин). // Галь Н.Я. Слово живое и мертвое. — М.: Международные отношения, 2001. С. 226

²⁹⁹ Катарский И.М. Диккенс в России. — М.: 1966. С. 271

³⁰⁰ Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. — Л.: Наука, 1985.

функциональных соответствий. Он подчеркнул, что нередко «русификации» и «отсебятины» Введенского на поверку оказывались попытками найти функциональные аналоги стилистическим приемам Диккенса (и Теккерея) в русской стилистической системе, а также обратил внимание на сторону его переводческой стратегии, которая оставалась незамеченной критиками советской школы перевода — на попытки, направленные на сохранение национально-культурного своеобразия оригинала³⁰¹.

Однако Ю. Левин остается верен сложившейся в советском переводоведении эволюционной концепции развития перевода. В его понимании Введенский оказывается своего рода переходным этапом на пути к так называемому «реалистическому», или «адекватному», переводу, который являлся оценочным конструктом тогдашнего переводоведения, синонимом идеального перевода, максимально удачно сочетающего в себе осваивающие и очуждающие элементы для наиболее верного воссоздания художественной действительности подлинника. При этом ошибки, неточности и отсебятины Введенского Левин, как и многие его современники, относит к издержкам тогдашней переводческой нормы, а творческие удачи — к «прогрессивной» стороне стратегии Введенского. «Принцип, из которого исходил [Введенский], заключался в сопоставлении стилистических систем двух языков, опирающемся на сравнение историко-культурных традиций двух национальных цивилизаций, с целью найти функциональные соответствия, адекватные средства, производящие то же впечатление на читателя в новой языковой среде, — этот принцип был *реалистическим* по своей сути. Ибо реалистический перевод начинается тогда, когда переводчик подчиняет свое творчество тому, что *в наши дни* получило название сопоставительной стилистики. *И если практика, да и теория этих переводчиков, допускающая адаптацию, распространение текста, а иногда, как у Введенского, и произвольные "отсебятины", представляются нам сегодня неприемлемыми, это объясняется тем, что в их переводном творчестве осуществлялись лишь первые подступы к реалистическому переводу, еще очень несовершенные и примитивные*» — пишет Ю. Левин (курсив мой). Однако, на наш взгляд, концепция адекватного перевода — лишь один из возможных взглядов на эту область культуры. Современный переводовед может занять и другую позицию — выявить истоки стратегии

³⁰¹ «Введенский отчетливо сознавал, что передает произведение иной национальной культуры (другой уже вопрос, насколько ему удавалось сохранить этот инонациональный колорит в переводе). Самое овладение иностранным языком он связывал с проникновением в жизнь иного народа» // Там же, с. 126

переводчика и дать ей безоценочное описание, проанализировав систему ценностей переводчика и запросы, которые формировала его культурная среда. Левин же, хотя и «реабilitирует» Введенского и показывает его как крупного переводчика-новатора, все-таки апеллирует для этого к системе ценностей своих современников, называя Введенского предтечей реалистического перевода.

Отмечена, но не разработана Ю. Левиным еще одна сторона переводческой стратегии Введенского — приемы, направленные на сохранение инокультурности оригинала. Вслед за предшествующими исследователями и критиками ученый сосредотачивается на адаптационной стороне стратегии Введенского, и хотя он подходит к ней по-новому, видя в том, что считалось «русификациями» и «отсебятинами», поиск функциональных соответствий между языковыми системами, — вне фокуса его внимания остается такая сторона, как развернутый культурный комментарий, введение в текст англицизмов, вплоть до помещения английского слова в скобках рядом с переводом, введение транслитерированных английских жаргонизмов. К тому же, отмечая сочувствие Введенского ценностям натуральной школы, Левин не делает попыток проследить, как именно они отражаются в его переводческой стратегии, тогда как, на наш взгляд, это позволило бы глубже понять его переводческий метод и снять многие противоречия.

Еще одна попытка предложить целостный подход к переводческой стратегии Введенского сделана в диссертации М. Ануфриевой «Переводческая деятельность И. И. Введенского как отражение жанрово-стилевого развития русской прозы 1840—1860-х гг.»³⁰². Ануфриева видит ключ к переводческой стратегии Введенского в принципах отбора произведений для перевода. Ее гипотеза заключается в том, что своими переводами Введенский заполнял лакуны русской литературы, вводя в нее образцы романного жанра, уже созданные за рубежом, но еще не появившиеся в отечественной литературе, хотя и востребованные ею. Соответственно, осваивающие тенденции в переводах Введенского оказываются не порождением «неряшества» и «разнузданности» переводчика, а частью стратегии, направленной не столько на перевод, сколько на создание по зарубежной канве «собственного» произведения, отвечающего потребностям родной литературы.

³⁰² Ануфриева М.А. Переводческая деятельность И.И. Введенского как отражение жанрово-стилевого развития русской прозы 1840-1860-х гг. Дисс. на соискание степени к. ф. н. : Томск, 2009

Во многом М. Ануфриева развивает и углубляет идеи Ю. Левина, хотя и совмещая их с западными методами культурологического переводоведения. Так, она справедливо рассматривает переводы Введенского как органическую часть национального литературного процесса, подчеркивает тесную связь переводов Введенского с мощным новаторским импульсом в отечественной литературе — а именно близость его натуральной школе и идеям Белинского, понимание романа как ведущего жанра эпохи, своеобразного эпоса современности. Ануфриева убедительно показывает, как Введенский отбирает для перевода актуальные для русской литературы произведения, стремится творчески подчеркнуть ценностную близость Диккенса современной ему русской культуре («породнить» русского читателя с Диккенсом), использует для этой цели легко опознаваемую стилизацию Диккенса под Гоголя.

С другой стороны, предложенное Ануфриевой понимание стратегии Введенского как «осваивающей», «соавторской», направленной на создание не перевода, но произведения, принадлежащего русской литературе («усвоить переводной текст русской литературе на правах оригинального текста»³⁰³), также оказывается несколько односторонним. Вероятно, это связано с тем, что, сосредоточившись на стратегии отбора произведений и проведя глубокую и убедительную работу по выявлению ценностной позиции Введенского-филолога, автор диссертации строит анализ собственно переводческих решений на материале одной главы из «Пиквикского клуба» в сопоставлении ее с переводом «Библиотеки для чтения». Такой материал недостаточен для того, чтобы проследить переводческую стратегию Введенского во всей сложности; отсюда — некоторая слабость выводов: по мнению автора, Введенский ближе к оригиналу, чем переводчик «Библиотеки», но все-таки создает свое собственное произведение³⁰⁴. Автор диссертации упускает из виду очуждающие элементы переводческой стратегии Введенского, считая, что Введенский сохранил инокультурную ментальность лишь постольку, поскольку она присутствовала в смысловых пластах оригинала. Она считает, что ментальность оригинальной литературы «зафиксирована в смысловых пластах исходного текста», а ментальность переводящей литературы «нашла

³⁰³ Ануфриева М.А. Переводческая деятельность И.И. Введенского как отражение жанрово-стилевого развития русской прозы 1840-1860-х гг. Дисс. на соискание степени к. ф. н. — Томск, 2009. С. 121.

³⁰⁴ Ануфриева М.А. Переводческая деятельность И.И. Введенского как отражение жанрово-стилевого развития русской прозы 1840-1860-х гг. Автореф. дисс.

свое выражение в поэтике повествования», и называет подход Введенского «чисто адаптивным»³⁰⁵. Однако анализ более широкого материала переводов Введенского показывает, что его стратегия гораздо сложнее чистой адаптации, и эта сложность в диссертации не отражена.

Кроме того, нередко М. Ануфриева некритично воспроизводит высказывания советских ученых о переводах Введенского, а также о ранних переводах «Сына Отечества» и «Библиотеки для чтения»³⁰⁶; последним она отказывает в наличии какой бы то ни было стратегии, приписывая их специфические особенности исключительно неразвитой культуре перевода и редакторскому произволу (не задаваясь вопросом, в чем его истоки и на решение каких задач он направлен). Это следствие того, что, хотя в работе Ануфриевой справедливо высказывается необходимость целостного и безоценочного подхода к переводческим стратегиям, сам этот подход выработан автором далеко не в полной степени. Все вышесказанное, на наш взгляд, говорит о том, что вопрос переводческой стратегии Введенского, ее истоков и связи с соответствующим культурным контекстом, все еще нуждается в дополнительной разработке.

Итак, мы дали развернутую характеристику культурной среды, в которой создавались переводы Введенского, включая процесс формирования натуральной школы, эстетические ценности, выдвинутые ею на первый план, новые задачи и потребности русской литературы, связанные с этим инновационным процессом, предпосылки для смены литературной репутации Диккенса и первые признаки этой смены. Далее мы рассмотрим, как соотносятся с этим контекстом конкретные переводческие решения, принятые Введенским при переводе «Записок Пиквикского клуба», и как изменилась литературная репутация Диккенса при посредстве переводческой стратегии Введенского.

2. Стратегия Введенского при переводе «Записок Пиквикского клуба»

Как показывает анализ переводческих решений, стратегия И. И. Введенского при переводе «Записок Пиквикского клуба» заключается в том, чтобы показать отечественному читателю Диккенса как английский вариант национального писателя-

³⁰⁵ Ануфриева М.А. Переводческая деятельность И.И. Введенского как отражение жанрово-стилевого развития русской прозы 1840-1860-х гг. Дисс. на соискание степени к. ф. н. — Томск, 2009. С. 175

³⁰⁶ Там же, с. 136—141

новатора — писателя, чьи творческие поиски близки и созвучны актуальным поискам русской литературы, осуществлявшимся в русле натуральной школы. Переводческие решения, составляющие эту стратегию, направлены, с одной стороны, на демонстрацию стилистической, тематической и иной близости Диккенса русской литературе 1840-х гг. и Гоголю как ее «образцовому» представителю, а с другой стороны — на сохранение и демонстрацию национально-культурного и стилистического своеобразия Диккенса. При этом в основе этих, на первый взгляд, противоположных переводческих решений лежит общий фундамент — ценности «гоголевского направления», разделяемые журналом «Отечественные записки», по инициативе которого выполнялся новый перевод «Пиквика» и сотрудником которого в это время был Введенский.

Далее мы продемонстрируем на конкретных примерах, как эта стратегия реализуется в виде отдельных переводческих решений, образующих наблюдаемые закономерности.

Полнота и точность

Введенского, как известно, неоднократно критиковали за сокращения, прибавления и отсебятины в переводах. Началась эта традиция с известной статьи А. Дружинина о «Базаре житейской суеты»³⁰⁷ и продолжалась до XX столетия. Хотя позднейшие исследователи отчасти «реабилитировали» Введенского, подчеркнув, что его «вольное» обращение с текстом оригинала обусловлено той нормой, которая разделялась переводчиками XIX века и/или является осмысленной целенаправленной стратегией, в глазах большинства Введенский так и остался мастером пусть гениальных, но отсебятин, чье перо не столько воссоздавало Диккенса, сколько «было настроено на диккенсовский лад». Однако на самом деле переводы Введенского значительно **полнее**, чем сокращенные переводы, выполненные под эгидой «Библиотеки для чтения» и подобных изданий. Это относится и к «Замогильным запискам Пиквикского клуба».

В перевод Введенского вошли все главы оригинального текста «Пиквика», включая вставные новеллы. Полностью сохранена событийная канва оригинала и набор его персонажей, а также авторская хронология изложения. Композиционные перестановки отсутствуют, за исключением двух вставных новелл (о Томе Смарте и принце Блейдаде),

³⁰⁷ Дружинин А.В. О переводах романа Теккерея *Vanity Fair* в «Отечественных записках» и «Ярмарки тщеславия» в «Современнике» // Современник. — СПб.: 1850. Т. 69, № 3, отд. 1. С. 79-84.

вынесенных в приложение. Кроме того, в переводе Введенского впервые оказалось сохранено авторское деление на главы.

Как нам представляется, повышение уровня формальной точности по сравнению с ранними переводами «Пиквика» является частью общей переводческой стратегии Введенского. Отчасти оно обусловлено переводческой политикой «Отечественных записок», по инициативе которых был выполнен его перевод. Как уже упоминалось, журнал прямо высказал в своей программе намерение передавать иностранные произведения в их настоящем и полном виде. Ряд переводов Диккенса, вышедших в журнале к тому моменту, отличался сравнительно высокой формальной точностью и полнотой³⁰⁸. Перевод Введенского также не стал исключением. Кроме того, «Пиквикский клуб» Введенского, как и оригинальный диккенсовский текст, изначально публиковался помесечными выпусками, что избавило переводчика от необходимости адаптировать его к требованиям единовременной журнальной публикации (сокращать, перекомпоновывать и т. д.).

Другая причина кроется в ценностной позиции Введенского как таковой: если для ранних переводчиков критерием «качества» романа был увлекательный, динамичный сюжет, то для Введенского, как мы помним, идеальный роман — это эпос современности, широкое, пестрое полотно национальной жизни, галерея национальных нравов и обычаев, проникнутая целостным мироощущением автора. Одной из наиболее удачных форм такого романа является масштабное, но фрагментарное повествование, череда свободно связанных встреч, картин и вставных новелл, объединенных темой путешествия, образом рассказчика и авторским образом мыслей. Такая форма была предложена Гоголем в «Мертвых душах» — теперь же Введенский опознает ее в «Пиквике», опознает и сохраняет как одно из ключевых достоинств романа, свидетельство его живой актуальности. Именно в таком «Пиквике» нуждалась публика, воспитанная на ценностях натуральной школы; именно такого Диккенса, совсем непохожего на модного рассказчика-балагура «Сына Отечества» и «Библиотеки для чтения», хотел дать читателю ярый сторонник гоголевского направления Иринарх Введенский.

³⁰⁸ «Мартин Чезлвит», «Отечественные записки», 1844, т. 36—37; «Барнеби Радж», «Отечественные записки», 1842, т. 21—23; «Оливер Твист», «Отечественные записки», 1841, т. 18—19

Далее, если для ранних переводчиков Диккенс в первую очередь даровитый комик, то для Введенского его юмор — лишь форма для серьезного осмысления реальности. С позиций натуральной школы юмор — это способ художественного мироощущения, который позволяет постичь повседневную жизнь человека во всей ее противоречивости, неприглаженности, в сочетании мелочности и банальности с поэзией и живыми движениями души. Такой юмор соседствует с лиризмом, патетикой, социальной критикой, а порой и трагизмом. Именно такой юмор, неотрывный от серьезной нравственной и социальной проблематики, ценит Введенский в Диккенсе; соответственно, «Пиквикский клуб» понимается им как произведение юмористическое, и при этом серьезное, содержащее в себе определенный элемент социальной и нравственной критики. Поэтому в переводе Введенского наряду с комическими приключениями пиквикистов сохранены серьезные вставные новеллы, полные описаний человеческих страданий, несправедливостей и нищеты: повесть о возвращении каторжника, о спившемся и обнищавшем странствующем актере, о бывшем узнике долговой тюрьмы, жестоко отомстившем своему разорителю, о сумасшедшем, за которого ради денег выдали юную девушку, и т. д. Это отличает перевод Введенского от двух предыдущих, в которых такие новеллы полностью устранены либо значительно переделаны.

Наконец, в этом разделе следует упомянуть и тот факт (хотя он будет подробнее обсуждаться в следующих разделах), что переводы Введенского полны в большой степени за счет того, что переводчик последовательно сохраняет в них стилистические и национально-культурные особенности оригинала. В связи с новым пониманием задач перевода как средства обогащения отечественной литературы и взаимного узнавания и сближения культур, для Введенского представляют ценность как особенности Диккенсовского индивидуального стиля (повторы, комические диалоги, нарочито многословные развернутые периоды, особая ритмика и т. п.), так и элементы национального своеобразия текста (описания быта, помещений, одежды, культурных традиций; реалии; имена и топонимы). Эти элементы тщательно воссоздаются в переводе Введенского, благодаря чему он оказывается полнее ранних переводов.

При этом полнота и точность перевода Введенского, разумеется, относительна. Хотя они намного ближе к оригиналу по форме, чем ранние переводы, им действительно свойственно наличие пропусков, прибавлений и замен — впрочем, не изменяющих смысл

текста и касающихся в основном его деталей. Такие изменения происходят, как правило, в границах одного абзаца или даже предложения. Таким образом, характерной чертой переводов Введенского являются случаи изменения, пропуска или прибавления деталей и подробностей.

Изменение, опущение или прибавление деталей

Чтобы лучше понять характер «неточностей» Введенского и выяснить, что отличает их от стратегии резкого вмешательства в оригинальный текст, характерной для ранних переводов «Пиквика», рассмотрим несколько примеров.

Вот, например, как передает Введенский подробное описание лондонской конторы юристов³⁰⁹.

*The clerks' office of Messrs. Dodson & Fogg was a **dark, mouldy, earthy-smelling** room, with a high wainscotted partition to screen the clerks from the vulgar gaze, a couple of **old wooden** chairs, a very loud-ticking clock, an almanac, **an umbrella-stand**, a row of hat-pegs, and **a few shelves**, on which were deposited several **ticketed** bundles of dirty papers, **some old deal boxes with paper labels**, and **sundry decayed stone** ink bottles of various shapes and sizes.*

*Конторой была **грязная, темная, сырая и затхлая** комната с высокой деревянной перегородкой, скрывавшей клерков от наблюдения любопытных взоров. Между множеством других интересных предметов постороннему зрителю бросались в глаза два **оборванных** кресла, гремучие стенные часы, адрес-календарь, **вешалка для шинелей**, гвозди для шляп **и с полдюжины** полок, на которых красовались **огромные** **связки пыльной бумаги**, и несколько разнокалиберных бутылок с чернилами. (ИВ, т. 1, с. 367)*

В целом перевод соответствует оригиналу по своему эмоционально-образному наполнению и впечатлению, производимому на читателя: в нем сохранены идеи затхлости, темноты, грязи, мертвой и сухой бумажной работы. Однако в деталях описание отличается от оригинала: комната у переводчика не с «землистым запахом», а «сырая и затхлая», кресла не «старые деревянные», а «оборванные», вместо «стойки для зонтов» — «вешалка для шинелей», вместо «нескольких» полок — «с полдюжины», связки бумаги в оригинале «с ярлычками», а в переводе «огромные»; наконец, то, что на полках лежат

³⁰⁹ Цит. по: Диккенс Ч. Замогильные записки Пиквикского клуба. — СПб, тип. Шульгина, 1871

старые коробки с делами, а чернильницы в конторе выдавшие виды и сделаны из камня, вовсе пропадает из перевода. Таким образом, иногда уровень конкретизации деталей снижается, и переводчик использует более обобщенные образы, иногда же, напротив, конкретность возрастает («полдюжины» вместо «нескольких»). Порой в переводе появляются элементы культурной адаптации («вешалка для шинелей» вместо «подставки для зонтов»), однако они не являются системой.

Вот и еще один пример того, как Введенский видоизменяет детали описаний, не нарушая при этом общей идеи авторского замысла: изображение общей залы в гостинице «Павлин».

Most people know what sort of places commercial rooms usually are. That of the Peacock differed in no material respect from the generality of such apartments; that is to say, it was a large, bare-looking room, the furniture of which had no doubt been better when it was newer, with a spacious table in the centre, and a variety of smaller dittos in the corners; an extensive assortment of variously shaped chairs, and an old Turkey carpet, bearing about the same relative proportion to the size of the room, as a lady's pocket-handkerchief might to the floor of a watch-box. The walls were garnished with one or two large maps; and several weather-beaten rough greatcoats, with complicated capes, dangled from a long row of pegs in one corner. The mantel-shelf was ornamented with a wooden inkstand, containing one stump of a pen and half a wafer; a road-book and directory; a county history minus the cover; and the mortal remains of a trout in a glass coffin. The atmosphere was redolent of tobacco-smoke, the fumes of which had communicated a rather dingy hue to the whole room, and more especially to the dusty red curtains which shaded the windows. On the sideboard a variety of miscellaneous articles were huddled together, the most conspicuous of which were some very cloudy fish-sauce cruets, a couple of driving-boxes, two or three whips, and as many travelling shawls, a tray of knives and forks, and the mustard.

Коммерческая зала в гостинице "Павлин" отличалась в своем устройстве необыкновенной простотой. Это была чрезвычайно просторная комната, с огромным дубовым столом посередине и маленькими дубовыми столами по углам; дюжины три разнокалиберных стульев и старый турецкий ковер на полу довершали ее мебель, имеющую, вероятно, изящный вид в былые времена. Стены были украшены двумя географическими картами с подробным изображением столбовых и проселочных

дорог; в углу, направо от дверей, висели на деревянных крючках шинели, сюртуки, шляпы и дорожные шапки. На каминной полке красовалась деревянная чернильница с двумя иссохшими перьями, облаткой и закоптелым куском сургуча, и тут же, для симметрии, расположены были смертные останки форели на разогнутом листе счетной книги. Атмосфера благоухала табачным дымом, сообщавшим довольно тусклый свет всей комнате и особенно красным занавесам, предназначавшимся для украшения окон. На буфете картинно рисовались в общей группе две-три соусницы, пара кучерских седел, два-три кнута, столько же дорожных шалей, поднос с вилками и ножами и одна горчицница. (ИВ, т. 1, стр. 251—252)

Итак, в оригинале это «большая пустоватая комната», в переводе — «чрезвычайно просторная»; большой стол и маленькие столики становятся в переводе «дубовыми», что добавляет визуальной конкретности описанию, а вот ироническое замечание относительно старого турецкого ковра, который «занимал такую же площадь комнаты, как если бы дамский платочек расстелили на полу караульной будки», в переводе пропадает. Добавляет конкретности и точное число стульев — «дюжины три» вместо «множества» в оригинале; «одна-две географические карты» у Диккенса (в переводе снова точное число — «две») получают по воле переводчика конкретную визуальную деталь — «подробное изображение столбовых и проселочных дорог» (этого нет в оригинале, но именно такую карту легко вообразить в придорожной гостинице). Здесь мы снова сталкиваемся с культурной адаптацией: столбовые и проселочные — российская система классификации дорог. Некоторая культурная адаптация прослеживается и в описании дорожной одежды, висящей на крючках: в оригинале это «поношенные пальто с причудливыми накидками», в переводе — «шинели, сюртуки, шляпы и дорожные шапки». В конце отрывка вместо «чернильницы с огрызком пера и облаткой» появляется живописно, еще более детально изображенная «чернильница с двумя иссохшими перьями, облаткой и закоптелым куском сургуча», и т. д.

Как видим, за отклонениями Введенского от «буквы» диккенсовских деталей нет системы, которая позволяла бы увидеть здесь целенаправленное изменение диккенсовского образного ряда. Нельзя выявить четкой тенденции ни к конкретизации, ни, наоборот, к обобщению, ни к огрублению или сглаживанию образов. Хотя при таких заменах порой наблюдается культурная адаптация, она также непоследовательна и, на наш

взгляд, не может являться осознанной целью переводчика. Скорее, это одно из следствий особого подхода Введенского к переводимому тексту.

Разгадка этого подхода, вероятно, кроется в том, что в конце 1840-х гг. творчество Диккенса вообще и «Пиквикский клуб» в частности входят в резонанс с творческими, экспериментальными поисками, которые происходили в России в русле натуральной школы. Эта ситуация стала стимулом для столь же интенсивных творческих поисков Введенского в сфере перевода, а диккенсовский текст стал идеальным материалом для такого эксперимента. По сути, берясь за перевод Диккенса, Введенский откликается на запрос современности, которая требует новых тем и стилистических форм — выбирая Диккенса как максимально «перспективного» для этой цели автора, он творчески пересоздает его, практикуясь в этих темах и формах, но при этом стараясь сохранить задуманное автором впечатление от текста. Такое сотворчество не нуждается в перестройке и переделке крупных элементов художественной реальности романа — сюжетных связей, хронологии, образов, лиц. Скорее, к сотворчеству Введенского-переводчика побуждает обилие живописных повседневных подробностей у Диккенса: «созвучный» отечественным литературным поискам текст «Пиквика» так стимулирует воображение переводчика, что некоторые подробности, порожденные этим воображением, вытесняют и заменяют собой авторские. Отсюда непоследовательные случаи культурной адаптации в деталях: начиная при воссоздании Диккенса мыслить «собственными» образами, переводчик попадает во власть собственных культурных стереотипов: шинели, шапки, карта столбовых и проселочных дорог. При этом подробности, измененные или привнесенные переводчиком, органично вписываются в текст, не требуя его перестройки и перекройки, и работают на заложенное Диккенсом эмоциональное впечатление.

Давая волю творческому воображению и отступая от частных подробностей оригинала, Введенский словно «перевоплощается» (по выражению К. Чуковского) в Диккенса: не переводит текст как таковой, а воссоздает его образно-стилевое единство, но мысля по-русски. Такая техника позволяет ему сделать построение русской фразы максимально естественным для читателя, что в свою очередь работает на исходную задачу переводчика — «сроднить» Диккенса с современной ему русской литературой, сделать его

задушевым собеседником русского читателя и через это показать его близость актуальным художественным поискам в русской литературе тех лет.

Передача особенностей авторского стиля

В отличие от ранних переводов «Пиквика», в которых целый ряд стилистических особенностей оригинала намеренно не воспроизводился в целях упрощения языка и переноса внимания на сюжетную сторону текста, стратегия Введенского предполагает выявление и последовательное сохранение стиля подлинника. Этому есть как минимум две причины.

Во-первых, как уже было упомянуто выше, в сороковые годы литературная репутация Диккенса претерпела значительные изменения, в первую очередь — в «Отечественных записках» и прочих изданиях, сочувствующих творческим поискам в гоголевском русле. Одно из таких изменений состояло в том, что Диккенса начинают ценить не просто как рассказчика, но и как стилиста. Напомним эпитеты, появляющиеся к концу 1840-х гг. в рецензиях Белинского: «даровитый», «с большим талантом», «зрелый талант». Очевидно, Диккенсовская поэтизация повседневности, его выразительные типы, эксперименты в области демократизации языка и имитации устной речи были ценностно близки сторонникам натуральной школы. Самая странность его языка, в которой ранние переводчики видели отклонение от «прозрачного» стилистического идеала, неумелость или причуду, затрудняющую чтение, оказалась высоко оценена сторонниками натуральной школы, воспитанными на гоголевских образных и языковых гротесках; эта странность была как бы продолжением того, что было им близко в мировидении Диккенса: умения находить в обыденном причудливое, странное, уникальное и тем превращать банальность в поэзию. Разумеется, Введенский, разделявший эстетические ценности натуральной школы, относился к Диккенсу не просто уважительно, но восторженно (вспомним его эмоциональный отклик на «Домби и сына»: «Что за прелесть!»). Поэтому его в глазах особенности диккенсовского стиля (к которым Введенский, как преподаватель-словесник и историк литературы, очень чуток) заслуживают внимания и добросовестного воспроизведения.

Во-вторых, те же демократические ценности в области этики и эстетики, которые стояли за складыванием натуральной школы, побудили ряд издателей к переосмыслению

того, что такое перевод и для кого он предназначен. Потому-то «Отечественные записки» выдвинули на первый план демократическую по духу познавательную и просветительскую задачу перевода — задачу, которая отныне превалирует над ознакомительной и развлекательной. Напомним, что перевод понимается Введенским и его единомышленниками так, как это сформулировал Белинский: как способ дать людям, не знающим чужого языка (т. е. широкой публике — и в этом демократизм данного подхода), возможность наслаждаться подлинником и *судить* о нем. «Дать возможность судить» значит по возможности сохранить в переводе характерные черты, отличающие данный текст и стиль данного автора. Ответственная цель познакомить широкого читателя с крупным современным зарубежным автором предъявляет гораздо более жесткие требования к передаче особенностей индивидуального стиля, чем задача предыдущих переводов — поверхностно ознакомить с содержанием оригинала тех, кто сможет затем его прочесть, а большинству предложить модную занимательную историю. Перевод, призванный, по сути, заменить собой подлинник, причем подлинник с растущим культурным статусом, требует гораздо более точного воссоздания стилевых особенностей.

При этом стратегия передачи стилистических особенностей Введенского на первый взгляд кажется противоречивой — в ней сочетаются приемы «осваивающие» (направленные на создание ощущения культурной близости и эффекта узнавания стиля) и «очуждающие» (направленные на подчеркивание культурной дистанции и «непохожести» стиля автора на что-либо в русской литературе). Однако, на наш взгляд, эти внешне противоположные приемы имеют общую ценностную основу, ту же, что и вся стратегия Введенского — эстетические ценности натуральной школы. Чтобы подтвердить эту точку зрения, обратимся к конкретным примерам из перевода «Записок Пиквикского клуба».

Усиление экспрессии

Яркой особенностью переводческой стратегии Введенского является добавление в текст экспрессивных, выразительных формулировок, отсутствующих в оригинале. Это еще одно проявление активного сотворчества, о котором мы говорили в предыдущем разделе — когда оригинальный текст настолько резонирует с новаторским творческим импульсом в отечественной литературе (в нашем случае — с художественными поисками

натуральной школы³¹⁰), что побуждает переводчика к «сотрудничеству» с автором. Введенский стремится, чтобы Диккенс нашел у русского читателя живой отклик как актуальный и близкий по духу писатель, а это возможно только через непосредственное воздействие на воображение и чувства; поэтому Введенский усиливает и без того яркую выразительность диккенсовского стиля.

Показательный пример такого приема — начало вставной новеллы о горемычном странствующем актере, выдержанной в трагических тонах по контрасту с юмористическим тоном основной части романа.

*I have thrown these few notes together, because the **subject of them** was well known to me for many years. I traced his progress downwards, step by step, until at last **he reached that excess of destitution** from which he never rose again.*

Введенский с помощью добавления экспрессивных эпитетов и некоторого распространения текста усиливает ощущение мрачности и безысходности в рассказе: «герой записок» (subject of them [notes]) превращается в «несчастливого героя незатейливой истории», и если о судьбе его в оригинале говорится «достиг пределов нищеты» (reached that excess of destitution...), то в переводе он «телом и душой погрузился в мрачную бездну»:

*Я набросал эти строки единственно потому, что лично знал **несчастливого** героя своей **незатейливой** истории. За несколько лет перед этим я следил за ним шаг за шагом, до тех пор, пока он, наконец, **телом и душой, не погрузился в мрачную бездну**, откуда уже никогда не мог выбраться на божий свет. (1871, т. 1, стр. 49)*

Такую же экспрессию, но с другим эмоциональным знаком, мы найдем и в комических фрагментах (см. приложение 2). Забегая вперед, скажем, что в том числе благодаря этому приему Введенского Диккенс в его переводах имел огромное эмоциональное и нравственное влияние на поколение читателей конца 1840-х — 1850-х годов, так что с ним, по словам журнального критика, «сроднилась русская литература»³¹¹.

³¹⁰ См. о комической и серьезной экспрессии и патетике как характерной черте натурального стиля у Гоголя и раннего Достоевского: Виноградов В.В. К морфологии натурального стиля // Виноградов В.В. Избранные труды: поэтика русской литературы. — М.: Наука, 1976. С. 119—126

³¹¹ «Современник», СПб, 1853, т. 42, № 11. С. 68

Сохранение комических диалогов-сценок

В отличие от переводчиков «Библиотеки для чтения» и «Сына Отечества», Введенский тщательно воссоздает столь характерные для «Записок Пиквикского клуба» комические диалоги-сценки, построенные на игре интонаций и речевых характеристик персонажей. Как уже говорилось в предыдущей главе, подобные диалоги замедляют художественное время романа, то и дело разрывая паузами движение сюжета, и побуждают читателя к медленному чтению, фиксируя его внимание на деталях характеров, оттенках интонаций, игре мимики персонажей. Эти диалоги — своего рода театрализованные сценки, развертывающиеся здесь и сейчас; повод для возникновения сценки-диалога, как правило, ничтожный, бытовой, но тем ярче раскрываются в мелких деталях разнообразные характеры действующих лиц. Такая сценка часто строится на приеме повтора, что придает ей комизм, балансирующий на грани абсурда, и резко выделяет ее на фоне «естественного», динамично развертывающегося хода повествования.

Последовательное воссоздание этих диалогов-сценок в переводе Введенского, как и многое другое в его стратегии, можно объяснить тем, что теперь Диккенс воспринимается переводчиком, издателем и потенциальным читателем с новой ценностной позиции. С позиции натуральной школы, носителем ценностей которой является Введенский, Диккенс ценен уже не как рассказчик смешных историй с приключениями, а как тонкий наблюдатель, с юмором подмечающий резкие и странные и в то же время типичные, узнаваемые черты в повседневной жизни обыденных людей Британии. Каждая сценка-диалог понимается как выразительный фрагмент к картине национальных нравов, а все они вместе составляют лицо английского народа, увиденное взглядом художника. Поэтому такие сценки для Введенского составляют один из ключевых элементов романа, нуждающийся в обязательном воссоздании при переводе.

Ярким примером служит уже рассмотренная нами в предыдущей главе сценка застольной беседы гостей об удачном расположении усадьбы их хозяина. В ней Диккенс с юмором рисует нравы «светского общества» провинциальной деревенской Англии через многозначительный, долгий и высокопарный разговор гостей о пустяках.

'Delightful situation this,' said Mr. Pickwick.

'Delightful!' echoed Messrs. Snodgrass, Tupman, and Winkle.

'Well, I think it is,' said Mr. Wardle.

'There ain't a better spot o' ground in all Kent, sir,' said the hard-headed man with the pippin—face; 'there ain't indeed, sir—I'm sure there ain't, Sir.' The hard-headed man looked triumphantly round, as if he had been very much contradicted by somebody, but had got the better of him at last.

'There ain't a better spot o' ground in all Kent,' said the hard-headed man again, after a pause.

"Cept Mullins's Meadows,' observed the fat man solemnly. 'Mullins's Meadows!' ejaculated the other, with profound contempt.

'Ah, Mullins's Meadows,' repeated the fat man.

'Reg'lar good land that,' interposed another fat man.

'And so it is, sure-ly,' said a third fat man.

'Everybody knows that,' said the corpulent host.

Если ранние переводчики, как мы помним, резко сокращали эту сценку как отвлекающую внимание от динамичного сюжета, то Введенский тщательно воссоздает ее, не упуская ни говорящих деталей внешности («толстяки», «краснощекий джентльмен»), ни авторских ремарок, подчеркивающих комизм обстоятельного рассуждения о пустяках («бросил вокруг себя торжествующий взгляд, как будто ему удалось одержать победу над тысячами противоречащих мнений», «повторил с особенной энергией»), ни нарочитых повторов (повторяются фразы «прекрасное местоположение», «Муллинских лугов?», «нет красивее», «я именно так рассуждаю», «толстяк»). Усиливая комизм этой сценки, Введенский даже вводит в речь персонажей намеренно фатические элементы, лишённые смысла и направленные лишь на поддержание этой топчущейся на месте коммуникации («я именно так рассуждаю», «это даже очевидно»).

Затем завязался общий разговор, в котором приняли участие все наши друзья.

— Прекрасное местоположение!— воскликнул м-р Пикквик.

— Прекрасное!— подтвердили в один голос Топман, Снодграс и Винкель.

— Да, я согласен с вами,— сказал м-р Уардль.

— По моему мнению, джентльмены, нет красивее местоположения во всем Кентском графстве,— сказал задорный краснощекий мужчина средних лет,— я именно так рассуждаю, нет красивее Динглидэль, это даже очевидно.

И затем он бросил вокруг себя торжествующий взгляд, как будто ему удалось одержать победу над тысячами противоречащих мнений.

*— Да, господа, **нет красивее** местности в целом графстве, я именно так **разсуждаю**,— повторил он с особенной энергией.*

*— Кроме, может быть, **Муллинских лугов**,— заметил **толстый старичок**.*

*— **Муллинских лугов!**— воскликнул задорный джентльмен с глубоким презрением.*

*— Ну, да, **Муллинских лугов**,— повторил **толстый старичок**.*

*— Местечко живописное, я с вами согласен,— сказал другой **толстяк**.*

*— Конечно, конечно,— подтвердил третий **толстяк**-джентльмен.*

— Это всем известно,— сказал сам хозяин. (ИВ, т. 1, стр. 94—95)

Как видим, переводчик сохранил все элементы сценки, близкие эстетике натуральной школы — содержательные (юмористическая сценка из повседневной жизни; яркий тип благодушного и забавно-напыщенного провинциального джентльмена; странные и благодаря этому выразительные, поэтичные черты обыденной ситуации) и формальные (имитацию устной речи с ее тавтологичностью и фатическими, «сорными» вводными фразами). Кроме того, для переводчика является ценностью само своеобразие авторского стиля со всеми его «причудами» и «странностями», фиксирующими читательское внимание (что резко отличает его от ориентированных на стилевую гладкость ранних переводов), и это тоже вполне в духе нового направления русской литературы.

Воссоздание приема повтора

В отличие от ранних переводчиков «Пиквика», Введенский тщательно и последовательно воспроизводит диккенсовские повторы. Как мы уже упоминали в главе 1, повторы у Диккенса являются выразительным комическим приемом, а также замедляют ход времени в романе, фиксируя внимание читателя на нюансах действия и на особенностях языковой ткани. Текст, наполненный нарочитыми повторами, побуждает к особому способу чтения — более медлительному и внимательному к деталям: сюжетным, бытовым, стилистическим. С точки зрения натуральной школы, которая ценит литературу как наблюдение над реальностью в ее деталях, почти как научный анализ, а не как искусство динамичной сюжетной игры, предпочтителен именно такой способ чтения.

Кроме того, повтор теперь представляет ценность как индивидуальная странность авторского языка — и потому Введенский стремится к сохранению этого приема.

Выразительным примером того, как переводчик последовательно сохраняет прием повтора, служит отрывок из судебной речи обвинителя против Пиквика. Этот комический образчик судебного красноречия весь построен на утрировании повтора как приема судебной риторики. Введенский с высокой точностью воспроизводит нарочитые повторы банальных фраз: «мой ученый друг», «моя клиентка — вдова», «холостой джентльмен» и т. д.:

'You have heard from my learned friend, gentlemen,' continued Serjeant Buzfuz, well knowing that, from the learned friend alluded to, the gentlemen of the jury had heard just nothing at all — 'you have heard from my learned friend, gentlemen, that this is an action for a breach of promise of marriage, in which the damages are laid at #1,500. But you have not heard from my learned friend, inasmuch as it did not come within my learned friend's province to tell you, what are the facts and circumstances of the case. Those facts and circumstances, gentlemen, you shall hear detailed by me, and proved by the unimpeachable female whom I will place in that box before you.'

«Вы уже слышали, милостивые государи, от моего ученаго друга — продолжал сержант Бузфуц, зная очень хорошо, что присяжные физически не могли разслышать ни одного слова из уст его ученаго друга, — вы уже слышали, милостивыя государи, от моего ученаго друга, что дело, в настоящем случае, идет о нарушении обещания вступить в законное супружество, при чем правая сторона требует неустойки в тысячу пятьсот фунтов стерлингов британской монеты. Но вы не могли слышать от моего ученаго друга, в чем состоят факты и дальнейшия подробности этого дела. Эти-то факты, милостивые государи, и эти-то дальнейшия подробности я и обязан, по долгу своего призвания, изложить перед вами. (ИВ, т. 2, стр. 138—139)

'The plaintiff, gentlemen,' continued Serjeant Buzfuz, in a soft and melancholy voice, 'the plaintiff is a widow; yes, gentlemen, a widow.'

"Клиентка моя — вдова... да, милостивые государи, моя клиентка — вдова.

"Mr. Bardell," said the widow—"Mr. Bardell was a man of honour, Mr. Bardell was a man of his word, Mr. Bardell was no deceiver, Mr. Bardell was once a single gentleman himself; to single gentlemen I look for protection, for assistance, for comfort, and for

consolation; in single gentlemen I shall perpetually see something to remind me of what Mr. Bardell was when he first won my young and untried affections; to a single gentleman, then, shall my lodgings be let."

"М-р Бардль, говорила вдова,— м-р Бардль был честный человек; м-р Бардль никогда не нарушал честного слова, никогда не был обманщиком; м-р Бардль тоже в свое время был холостым джентльменом, прежде чем женился на мне. От холостого джентльмена только могу я ожидать покровительства, помощи, утешения, душевной отрады. Один только холостой джентльмен может мне напоминать, некоторым образом, самого м-ра Бардля, когда он в первый раз пленил и очаровал мое юное и чистое сердце. Итак — одному только холостому джентльмену я должна отдать внаймы свои меблированные покои." (ИВ, т. 2, стр. 139)

Отметим, что, воспроизводя нарочитые диккенсовские повторы, Введенский прибегает к очуждающей стратегии: аналогичного приема в русской литературе тех лет мы не находим, соответственно, Введенский идет на эксперимент, предлагая русскому читателю непривычный и странный по форме текст. Однако истоки этого стремления сохранить чуждость диккенсовского стиля лежат в отечественном литературном поле: в ценности индивидуального своеобразия, которую выдвинула русская натуральная школа, и в новой литературной репутации Диккенса, складывающейся в течение 1840-х гг. в «Отечественных записках», когда особенности его стиля понимаются как проявление крупного таланта и требует сохранения в переводе. Кроме того, Введенский стремился посредством перевода обогатить стилистический арсенал русской литературы, расширить выразительные возможности родного языка.

Сохранение иронии, основанной на подтексте

В отличие от ранних переводчиков, Введенский достаточно последовательно воссоздает типичный юмористический прием Диккенса — иронию, основанную на подтексте, когда сказанное мнимо наивным автором следует понимать прямо противоположным образом, опираясь на контекст и на естественные представления о норме и отклонении от нее. Если ранние переводчики редуцировали случаи диккенсовского юмора, проявляющиеся на уровне языка, чтобы ярче выделить диккенсовский ситуационный комизм, то для Введенского, как носителя ценностей натуральной школы, такой языковой юмор — большая ценность, признак по-настоящему

современной, живой литературы, художественное мировоззрение, позволяющее творчески осмыслить повседневность без идеализации. Соответственно, в отличие от своих предшественников он сохраняет мягкую диккенсовскую иронию, основанную на подтексте.

Вот пример типичной диккенсовской иронии: совершенно нелогичное поведение вздорных женщин, ни за что ни про что отшлепавших мальчугана, а затем отчитавших его за вызванные наказанием слезы, иронически подается автором как очевидная и неопровержимая норма. Введенский тщательно передает прием, сохраняя лексические маркеры «очевидности», «необходимости» и «нравственности» вздорного поступка, которые и рожают эффект иронии («сказалось прежде всего необходимым...», «на этом основании», «при этих нравственных наставлениях»).

Mrs. Bardell felt it proper to be agitated; and as none of the three exactly knew whether under existing circumstances, any communication, otherwise than through Dodson & Fogg, ought to be held with Mr. Pickwick's servant, they were all rather taken by surprise. In this state of indecision, obviously the first thing to be done, was to thump the boy for finding Mr. Weller at the door. So his mother thumped him, and he cried melodiously.

'Hold your noise — do — you naughty creetur!' said Mrs. Bardell.

'Yes; don't worrit your poor mother,' said Mrs. Sanders.

'She's quite enough to worrit her, as it is, without you, Tommy,' said Mrs. Cluppins, with sympathising resignation.

'Ah! worse luck, poor lamb!' said Mrs. Sanders. At all which moral reflections, Master Bardell howled the louder.

М-с Бардль, очевидно, пришла в величайший испуг, и все вообще погрузились в крайнее недоумение относительно весьма важного и чрезвычайно щекотливого пункта: должно-ли им, при существующих обстоятельствах, принимать Пикквика или его слугу без предварительного совещания с господами Додсоном и Фогтом. В этом критическом положении сказалось прежде всего необходимым съездить по башке малютку Бардль, зачем он осмелился найти в дверях м-ра Уэллера. На этом основании юный Бардль получил тумака в левый висок и залился мелодическим плачем.

— Замолчишь-ли ты, чертенок?— сказала м-с Бардль, съездив своего сына еще в правый висок.

— *Как тебе не стыдно огорчать свою бедную мать,*— сказала м-с Сандерс.

— *И без тебя у ней слишком много неприятностей, Томми; угомонись, мой милый,*— добавила м-с Клоппинс, испустив глубокий вздох.

— *Бедная, бедная мать!*— воскликнула м-с Сандерс.

При этих нравственных наставлениях юный Бардль завизжал, как поросенок.
(ИВ, т. 1, стр. 496)

Следует признать, что порой ирония Диккенса ускользает от переводчика — например, в нижеприведенном фрагменте он теряет насмешливое описание «щедрости» Тапмена, который «не раз посылал нуждающихся в помощи к другим членам Пиквикского клуба»:

Now general benevolence was one of the leading features of the Pickwickian theory, and no one was more remarkable for the zealous manner in which he observed so noble a principle than Mr. Tracy Tupman. The number of instances recorded on the Transactions of the Society, in which that excellent man referred objects of charity to the houses of other members for left-off garments or pecuniary relief is almost incredible.

У Введенского Тапмен действительно щедр и человеколюбив:

Должно теперь заметить, что любовь к ближнему во всех возможных проявлениях и видах была первою заповедью для пикквикистов, и никто из них не отличался столько ревностным исполнением этой заповеди, как м-р Треси Топман. В деловые отчеты клуба внесено множество случаев, свидетельствующих неоспоримым образом, что этот джентльмен был до невероятности добр и милосерд к своим ближним. (ИВ, т. 1, стр. 23—24)

Однако такие случаи редки, их можно объяснить скорее небрежностью переводчика, чем последовательным отказом от передачи этого приема.

Сохранение комического многословия и высокопарности

В отличие от ранних переводчиков Введенский последовательно воссоздает нарочитое многословие и обстоятельность, которым отличается повествование Диккенса в «Пиквикском клубе». Как уже упоминалось в прошлой главе, эта стилевая особенность создает комический эффект за счет контраста — как правило, длинные и пышные диккенсовские периоды посвящены смешным, простым, низким или пустяковым вещам и событиям. Кроме того, подобно диалогам-сценкам и повторам, намеренно

распространенная и украшенная фраза настраивает на более неторопливый способ чтения, внимательный к прихотливым поворотам языка.

Ранние переводчики, как мы помним, видят в этой особенности диккенсовского письма утомительные и странные длинноты — писательский каприз или даже недостаток мастерства, мешающий читателю наслаждаться динамичным сюжетом и прозрачным стилем. Для Введенского же нарочитое многословие Диккенса является ценностью, сохранить которую в переводе важнее, чем сделать текст пригодным для беглого чтения. Во-первых, это яркая индивидуальная стилевая черта, что само по себе ценно с точки зрения переводчика; во-вторых, это одно из проявлений диккенсовского юмора как способа восприятия повседневной жизни во всех ее забавных или нелепых деталях — а ведь именно юмор составляет основу мироощущения писателей и читателей «гоголевского направления». Поэтому Введенский последовательно сохраняет диккенсовское многословие и создаваемый им комический эффект. Особо длинные периоды Введенский разбивает (поскольку их размер в переводе намного превышает размер в оригинале из-за большей длины слова в русском языке — именно так он аргументирует подобные переводческие решения в своей программной статье о «Ярмарке тщеславия»), но эффект многословия и высокопарности при этом сохраняется.

Порой Введенский даже усиливает эту выразительную стилевую черту. Например, в первых строках романа мы находим пышный, комически-торжественный период, который посвящает запискам Пиквикского клуба их вымышленный издатель:

*The first ray of light which illumines the **gloom**, and converts into a **dazzling brilliancy** that obscurity in which the earlier history of the public career of the **immortal** Pickwick would appear to be involved, is derived from the perusal of the following entry in the Transactions of the Pickwick Club, which the editor of these papers **feels the highest pleasure in laying before his readers**, as a proof of the **careful attention, indefatigable assiduity, and nice discrimination**, with which his search among **the multifarious documents** confided to him has been conducted.*

Переводчик, реализуя авторское намерение, сохраняет и даже усиливает комическую пышность и риторичность этого пассажа, добавляя эпитеты и синонимы («густой мрак» и «непроницаемая тьма» вместо «мрак», «многосложные и разнообразные документы» вместо «разнообразные документы»).

Густой мрак и непроницаемая тьма скрывала до сих пор от взоров публики первоначальную историю общественной карьеры бессмертного Пикквика; но мрак исчезнет и темнота мигом превратится в ослепительный блеск, если читатель благоволит бросить пытливый взгляд на следующее вступление в деловые отчеты Пикквикского клуба, которыми издатель этих "Записок" осмеливается начать свой подробнейший рапорт, представляя его на суд публики, как доказательство самого тщательного внимания и неутомимой усидчивости, с каковыми производились его исследования и разбирательства многосложных и разнообразных документов, вверенных его добросовестному труду. (ИВ, т. 1, стр. 1)

В другом отрывке подчеркнуто возвышенный, многословный стиль используется для описания вспышки гнева Пиквика и комически контрастирует с образом этого добродушного, мягкосердечного чудака. Привнесенные в «героический» образный ряд трогательно-обыденные «стекла очков» делают контраст еще более явным.

*If any dispassionate spectator could have beheld the countenance of the illustrious man, whose name forms the leading feature of the title of this work, during the latter part of this conversation, he would have been almost induced to wonder that **the indignant fire which flashed from his eyes did not melt the glasses of his spectacles—so majestic was his wrath.***

Введенский воспроизводит этот прием и даже усиливает его, добавляя экспрессивную лексику: огонь негодования становится «пожирающим», гнев Пиквика не просто «величествен», но «могуч и величественно свиреп».

*Если бы равнодушный зритель мог спокойно наблюдать физиономию великого человека в продолжение последней части этой беседы, он не мог бы надивиться, каким образом **пожирающий огонь негодования не расплавил стекол его очков: так могуч и величественно свиреп** был теперь гнев президента Пикквикского клуба! (ИВ, т. 1, стр. 186)*

Отметим, что в дополнительном распространении комически-пышных периодов проявляется уже упоминавшаяся склонность Введенского к сотворчеству с переводимым автором, к творческому эксперименту в русле столь близкого переводчику диккенсовского юмора. При этом важно понимать, что Введенский в процессе «соавторского» вмешательства в переводимый текст чаще всего сохраняет и усиливает индивидуальное своеобразие диккенсовского стиля, проявляющееся в отклонениях от

языковой нормы. Именно этим его сотворчество отличается от переделок и сокращений ранних переводчиков, которые смещали акценты на сюжетную сторону романа, а полный выразительных приемов стиль воспринимали как несущественную странность, если не как недостаток, затрудняющий чтение.

Передача необычных сравнений и метафор

Еще одно проявление бережного внимания Введенского к индивидуальной «странности» Диккенсовского стиля заключается в том, что Введенский, в отличие от своих предшественников из «Сына Отечества» и «Библиотеки для чтения», последовательно сохраняет необычные диккенсовские сравнения и метафоры. Переводчик воспринимает яркую образность автора не как декоративный элемент, но как неотъемлемую черту диккенсовского стиля, особенность его художественного мировоззрения — особенность, в которой Диккенс сближается с русской натуральной школой. Эта особенность — умение видеть обыденные, повседневные вещи под остранивающим, необычным и потому поэтичным углом. Для Введенского Диккенс не просто наблюдательный комик-бытописатель и остроумный рассказчик, каким он был для ранних переводчиков, но яркий художественный талант, обладающий глубоко индивидуальным и очень актуальным для русской культуры творческим видением реальности. Это и хочет донести до читателя Введенский, сохраняя необычные сравнения и метафоры Диккенса.

Некоторые сравнения переводчик передает очень точно — например, сравнение завываний ветра со свистом, которым некий сказочный гигант подзывает свою собаку:

The evening grew more dull every moment, and a melancholy wind sounded through the deserted fields, like a distant giant whistling for his house-dog.

Вечер казался удивительно печальным; заунывный ветер пробежал по опустелому пространству, как гигант, кликавший свою собаку пронзительным свистом. (ИВ, т. 1, стр. 40)

Некоторые сравнения он видоизменяет, проявляя всю ту же склонность к «соавторству» с Диккенсом и при этом оставаясь в рамках диккенсовского замысла: например, там, где автор сравнивает исповедальни с театральными кассами, переводчик сравнивает их с суфлерскими будками (задействуя для создания образа не только форму

будки, но и идею шепота, который работает на общий таинственно-романтический колорит):

...confessionals like money-takers' boxes at theatres...

...исповедальни точно суфлерския будки в театрах ... (ИБ, т. 1, стр. 19)

И снова мы видим, что сотворчество происходит в тех аспектах диккенсовского стиля, которые наиболее отвечают эстетическим ценностям самого переводчика: словно там, где Диккенс сильнее всего восхищает и волнует его, он хочет сам перевоплотиться в Диккенса.

Следует отметить, однако, что Введенский воспроизводит многие, но не все диккенсовские сравнения. Например, в его переводе опущено сравнение Тапмена и Рахиль Уардль, влюбленно сидящих рядышком, с парой аккуратно сложенных перчаток (*there they sat, in short, like a pair of carefully-folded kid gloves* — в переводе просто «Тресци Топман и Рахиль Уардль сидели друг подле друга» (ИБ, т. 1, стр. 137)); опущено сравнение шороха камешков в лейке, которую дрожащей рукой держит мисс Уардль, с детской погремушкой (*The spinster aunt trembled, till some pebbles which had accidentally found their way into the large watering-pot shook like an infant's rattle.* — в переводе «Девствующая тетка затрепетала, зашаталась, и лейка едва не выпала из ея рук» (ИБ, т. 1, стр. 138)), пропало сравнение лошадки коммивояжера с «помесью лошади мясника и почтового пони» (*bay mare, that looked like a cross between a butcher's horse and a twopenny post-office pony,* — в переводе вместо нее появляется «гнедой рысачок с коротеньким хвостом» (ИБ, т. 1, стр. 255)) и т. д. По-видимому, это объясняется стремлением Введенского к балансу между необычностью текста, понятой как ценность, и сохранением его индивидуальных стилевых особенностей, как бы ни были они непривычны для русского читателя, — и естественностью звучания текста, простотой и непосредственностью его восприятия, которая позволила бы показать читателю Диккенса как автора, внутренне близкого и родственного русской литературе.

Воссоздание ритмического рисунка текста

Еще одним подтверждением того, насколько ценны для Введенского особенности индивидуального стиля Диккенса, является последовательная передача ритмического и синтаксического рисунка диккенсовской прозы в его переводе. Диккенс часто ритмизирует свой текст, причем ритм непосредственно перекликается с его образной и смысловой

стороной. Наиболее часто встречаются у Диккенса такие приемы, как нанизывание подряд нескольких однородных сказуемых или однородных предложений с целью подчеркивания быстроты происходящих одновременно или друг за другом действий, рваный ритм, задаваемый чередованием коротких фраз и подчеркивающий эмоциональное напряжение, и размеренный, замедляющий текст повтор. Как мы помним, ранние переводчики приводили ритм диккенсовской фразы к нейтральному, характерному для естественной разговорной речи. Введенский же тщательно воссоздает ритмические отклонения от нормы, при необходимости прибегая к анафоре и аллитерации, которая дополнительно структурирует текст, подчеркивая ритм.

Хрестоматийный пример, который приводит К. Чуковский, говоря о поразительном чувстве ритма у Введенского, — сцена погони за сбежавшей Рахиль Уардль.

*Away ran the hostlers and the boys. **The lanterns glimmered, as the men ran to and fro; the horses' hoofs clattered on the uneven paving of the yard; the chaise rumbled as it was drawn out of the coach-house; and all was noise and bustle.***

Введенский сохраняет диккенсовский синтаксический параллелизм (нанизывание однородных предложений со сходной структурой) и стремительный ритм коротких фраз, дополняя его аллитерацией на «за-».

Засуетились ямщики, забегали мальчишки и взад, и вперед, засверкали фонари и застучали лошадиныя копыта по широкому двору. Явилась на сцену карета из сарая. (ИВ, т. 1, стр. 159)

Еще один пример тонкого чувства ритма у переводчика — сцена обольщения Джинглем богатой старухи на балу, во время танца. У Диккенса этот отрывок словно повторяет убыстряющийся вихрь музыки (двусоставные предложения сменяются более короткими назывными), плавно затихающей, когда танец подходит к концу (длинная фраза) и Джингль одерживает победу. Паузы, обозначенные тире, словно разделяют фигуры танца или музыкальные фразы.

The stranger progressed rapidly; the little doctor danced with another lady; the widow dropped her fan; the stranger picked it up, and presented it—a smile—a bow—a curtsy—a few words of conversation. The stranger walked boldly up to, and returned with, the master of the ceremonies; a little introductory pantomime; and the stranger and Mrs. Budger took their places in a quadrille.

Как мы помним, ранние переводчики приводили ритм этого отрывка к нейтрально-повествовательному. Введенский же тщательно сохраняет танцевальную «аранжировку» сцены: по мере того, как события подходят к кульминации, ритм убыстряется, затем фразы сжимаются до взволнованных неполных предложений, оборванных троеточием, и наконец, звучит заключительная плавная музыкальная фраза: «и незнакомец занял свое место в кадрили с миссис Боджер»:

*Незнакомец делал быстрые успехи: маленький доктор начал танцевать с другой дамой — вдова уронила платок — незнакомец поднял, подал — улыбка, поклон, книксен — разговор завязался. Еще несколько минут... два-три слова с распорядителем танцами... небольшая **вступительная пантомима**, и незнакомец занял свое место в кадрили с м-с Боджер. (ИВ, т. 1, стр. 30)*

Снова мы видим, что, сохраняя значимую стилистическую особенность — в данном случае ритмику — Введенский достаточно свободно и творчески обращается с деталями: вдова в оригинале уронила веер, а не платок, вместо «двух-трех слов» с распорядителем танцами Джингль в подлиннике «решительно подошел» к нему и «возвратился с ним»; в предыдущем примере копыта стучали не «по широкому двору», а по «неровным булыжникам» двора, и т. д. Почему? Вероятно, потому что «два-три слова» лучше укладываются в стремительный танцевальный ритм отрывка об оболщении старухи, а фраза «по широкому двору» содержит в себе аллитерацию на «р», передающую стук копыт в отрывке о погоне. Таким образом, переводчик выделяет на общем фоне текста необычный, не-нейтральный стилистический прием и подчиняет всё задаче его сохранения — то есть, ценностью является не вся ткань текста, не каждое слово автора (как это будет в переводах конца XIX века, когда Диккенс из современного писателя-новатора превратится в канонизированного классика), а только значимые, выразительные отклонения от нормы, та самая причудливая индивидуальная странность, которую открыла для русской литературы натуральная школа.

Воссоздание языковой игры

Сталкиваясь со столь распространенной в «Записках Пиквикского клуба» языковой игрой, которая из-за своей укорененности в языке оригинала является одним из самых сложных для перевода приемов, Введенский прибегает к разным способам ее передачи — порой удачным, порой спорным. Это и прямая калька, и компенсация, и комментирование,

и сочетание этих способов. Так или иначе, Введенский, в отличие от ранних переводчиков «Пиквика», не отказывается от передачи этого сложного стилистического приема, что в очередной раз свидетельствует о стремлении переводчика воссоздать стиль Диккенса во всей его многогранности и о том, что индивидуальный стиль представляет для переводчика самостоятельную ценность.

Вот фрагмент романа, полностью построенный на приеме языковой игры: иностранный путешественник знакомится с Пиквиком, но слышит и понимает превратно практически все, начиная с фамилии Пиквика. Он слышит ее вначале как «Пиг Виг» (в буквальном переводе — «свиный парик»), а затем как «Биг Виг» — «большой парик». Для понимания этой шутки необходимы фоновые знания культуры: «большой парик» по-английски — разговорное название юриста, именно поэтому иностранец вносит Пиквика в блокнот как «джентльмена, носящего мантию, чья фамилия произошла от названия его профессии». Ослышавшись второй раз, он заносит в блокнот еще одну смешную версию имени Пиквика: имя «Пик» — «подглядывать», фамилия «Викс» — «недели».

'What you say, Mrs. Hunt?' inquired the count, smiling graciously on the gratified Mrs. Leo Hunter, 'Pig Vig or Big Vig — what you call — lawyer — eh? I see — that is it. Big Vig' — and the count was proceeding to enter Mr. Pickwick in his tablets, as a gentleman of the long robe, who derived his name from the profession to which he belonged, when Mrs. Leo Hunter interposed.

'No, no, count,' said the lady, 'Pick-wick.'

'Ah, ah, I see,' replied the count. 'Peek — christian name; Weeks — surname; good, ver good. Peek Weeks. How you do, Weeks?'

Для передачи этой сложной, многослойной языковой игры Введенский сочетает комментарий и компенсацию: вариант «Пиг Виг» он передает в транскрипции, комментируя в скобках, что слово «Пиг», которое иностранец понял как имя Пиквика, означает «свинья». Поскольку русский читатель не имеет необходимых знаний, чтобы понять шутку про «большой парик», Введенский компенсирует ее, заменяя собственными шутками, основанными на сходстве звучания слов: «Пиквик» превращается в «Пикника», и иностранец тут же возводит эту фамилию к изобретателю пикников; вместо «теории пискарей» («tittlebat theory») иностранцу слышится «теория сухарей», и он придумывает этому очередное нелепое объяснение. В результате комическое своеобразие отрывка

оказывается сохранено в переводе, при этом осваивающий прием — компенсация, позволяющая не перегружать читателя информацией о смысле выражения «Биг Виг», — сочетается с очуждающим приемом комментария («пиг» — свинья), который не дает забыть, что читатель имеет дело с текстом, созданным на английском языке.

— *Как вы назвали этого каспадина, мадам Гонт?*— сказал граф, грациозно улыбаясь ласковой хозяйке.

— *М-р Пикквик.*

— *Пикквик? Карашо. Значит, предки его била основатель пикников, оттуда и фамилия — Пикник.*

Говоря это, знаменитый иностранец уже вносил в свою книгу генеалогическую заметку о древней английской фамилии Пикников. М-с Львица Гонтер поспешила исправить ошибку:

— *Вы не разлышали, граф, — м-р Пикквик.*

— *Пигь, Виг — карашо. Пиг (свинья) имя, Виг — фамилия. Сочинил теорию ...*

— *Пискарей, граф.*

— *Сухарей, карашо. Я запишу: каспадин Вик, известный английский литератор, сочинивший "теорию сухарей", которые вообще могут играть важную роль в морской державе, обязанной содержать огромный флот и кормит сухарями целыя полчища матросов. Как ваше здоровье, м-р Вик? (ИВ, т. 1, стр. 288)*

Диккенсовская языковая игра воспринимается переводчиком как неотъемлемый элемент авторского стиля и побуждает к творческому эксперименту, поэтому Введенский порой даже привносит в текст случаи языковой игры там, где их нет в оригинале. Например, в этом фрагменте гостиничный слуга Сэм Уэллер остроумно отвечает на замечание посетителя о том, что гостиница весьма ветха:

'This is a curious old house of yours,' said the little man, looking round him.

'If you'd sent word you was a-coming, we'd ha' had it repaired;' replied the imperturbable Sam.

Не удовольствовавшись простой передачей меткого ответа Сэма («если бы вы предупредили, что приедете, мы бы ее подновили»), Введенский видоизменяет отрывок, чтобы вложить в уста Уэллера рифмованную скороговорку, напоминающую раешный стих.

— *Какой у вас старый дом!* — сказал сухопарый джентльмен, осматриваясь кругом.

— *Стар да удал; новый был да сплыл, и где прежде была палата, там нынче простая хата!*

— *Вы рифмач, мой милый.*

— *Как грач,* — отвечал невозмутимый Самуэль Уэллер. (ИВ, т. 1, стр. 176)

Интересно, что этот, казалось бы, сугубо осваивающий прием можно понять и как попытку сымитировать по-русски чисто английское явление — рифмованный сленг кюкни, к которым и относится по своему происхождению Сэмюэль Уэллер.

Таким образом, Введенский последовательно воссоздает случаи языковой игры, причем прибегает здесь не только к осваивающим (имитирующим, что текст написан по-русски), но и к очуждающим (подчеркивающим иноязычность текста) приемам. За этим стоят сразу две ценности, выдвинутые натуральной школой: уже не раз упоминавшаяся ценность индивидуального стиливого своеобразия — и ценность своеобразия национально-культурного. Вспомним, что с позиции натуральной школы наиболее высоко ценились произведения, укорененные в национальной культуре и быте (обладавшие так называемой «народностью»). С этой точки зрения диккенсовский прием языковой игры, неразрывно связанный со своеобразием национального языка и со знаниями о национальной культуре, — одно из проявлений народности. Именно поэтому переводчик творчески воссоздает языковую игру, балансируя между непосредственным смеховым эффектом, требующим адаптации (по сути — изобретения новой шутки, ориентированной на носителя русского языка) и напоминанием о том, что у Диккенса игра слов уходит корнями в почву английского языка (транскрипция, комментарий).

Передача уэллеризмов

Как мы уже отмечали в прошлой главе, перевод шуток-афоризмов Сэма Уэллера — так называемых уэллеризмов — представляет особую трудность, поскольку они нередко требуют от переводчика и читателей знания реалий английской истории, культуры и быта. Ранние переводчики либо вовсе отказывались от перевода уэллеризмов (как анонимный переводчик «Сына Отечества»), либо заменяли их шутками собственного сочинения, сохраняя лишь внешнюю форму (так поступал Солоницын, переведший «Пиквика» для «Библиотеки для чтения»). Подход Введенского к переводу уэллеризмов глубже и

сложнее, и оттого, пожалуй, непоследовательнее. В ряде случаев он, как и предшественники, прибегает к полной замене уэллеризмов Диккенса собственными шутками, однако по возможности стремится сохранить не только форму, но и смысл (полностью или частично), а часто и национальный колорит, прибегая для этого даже к прямому комментированию.

Вот пример адаптации шутки:

*No, no; reg'lar rotation, as **Jack Ketch** said, ven he tied the men up. Sorry to keep you a-waitin', Sir, but I'll attend to you directly.'*

На все бывает свой черед, как говаривал один ученый, собираясь идти в кабак. (ИВ, т. 1, стр. 169).

Сохраняя ее основную тему («всему своя очередь»), Введенский заменяет Джека Кэтча (малоизвестное русскому читателю английское прозвание палача), который просит осужденных подождать в очереди, пока он вздернет их на виселицу, на «ученого, идущего в кабак». При сохранении формы уэллеризма (исходная посылка и неожиданная цитата-пояснение) переводчик жертвует национальным колоритом ради естественности звучания шутки для русского читателя.

А вот пример того, как Введенский точно воссоздает уэллеризм, сохраняя реалию и комментируя ее.

*If you walley my precious life don't upset me, as the gen'l'm'n said to the driver when they was a-carryin' him to **Tyburn**.'*

*"Если ты ценишь во что-нибудь мою драгоценную жизнь, не опрокидывай меня, болван", как говорил своему кучеру один джентльмен, когда везли его в **Тайберн**. {Tyburn — место верстах в двадцати от Лондона, где прежде совершались казни. Прим. пер.}. (ИВ, т. 1, стр. 357)*

Вот, наконец, пример частичной адаптации (возможно, сделанной по цензурным причинам) — в исходном варианте шутка обыгрывает сюжет шекспировской пьесы «Ричард III», в которой король Ричард закалывает в Тауэре пленного короля Генриха VI и отдает приказ задушить принцев, детей Эдуарда.

*Business first, pleasure arterwards, as **King Richard the Third** said when he stabbed the t'other king in the Tower, afore he smothered the babbies.*

В переводе при сохранении имени английского короля Ричарда III концовка уэллеризма заменяется на менее «кровожадную».

Дела прежде всего, а после удовольствия, как говорил король Ричард III, запирая другого короля в Тоуэр. (ИВ, т. 1, стр. 407)

Такая двойственная стратегия перевода уэллериэмов, как нам представляется, вытекает из желания Введенского подчеркнуть близость Диккенса актуальным тенденциям русской литературы. Для этого он ищет баланс между двумя противоречивыми задачами: с одной стороны, «сроднить» Диккенса с русской литературой, добившись максимальной естественности звучания русского текста, в идеале — заставить читателя забыть, что перед ним перевод, а с другой стороны — сохранить индивидуальную странность и национально-культурное своеобразие Диккенса, поскольку это одни из основных ценностей наиболее «передового», актуального и новаторского (на тот момент) направления в русской литературе — натуральной школы. Иными словами, по замыслу Введенского, Диккенс должен непосредственно увлекать, волновать, смешить и трогать, он должен «притвориться» написанным по-русски, только тогда русский читатель воспримет его как своего. С другой стороны, чтобы оценить Диккенса как писателя стилистически своеобразного и глубоко национального, а значит — по-настоящему даровитого, современного, актуального, «народного», русский читатель должен периодически сталкиваться с языковыми и культурными странностями в переводе. Введенский интуитивно ищет баланс между этими задачами, ведущими в итоге к одной и той же глобальной цели: показать Диккенса как писателя, близкого молодому русскому реализму на глубинном, ценностном уровне.

При всем разнообразии подходов Введенского к передаче уэллериэмов следует отметить, что, даже преобразовывая их, он стремится к сохранению того острого, необычного, нередко «черного» юмора, которым Диккенс наделяет Сэма Уэллера. В отличие от переводчика «Библиотеки для чтения», Введенский не придает этим шуткам «поль-де-коковской» фривольности или скабрёзности; своеобразие диккенсовского тона является для него ценностью, которую при всей адаптации и вариациях необходимо сохранить для читателя.

Передача просторечия

Как мы помним, первый, анонимный переводчик «Пиквика» заявлял, что «народность» и «местность» этого романа нельзя передать на русский язык, имея в виду в том числе своеобразную просторечную стихию Диккенса. На позициях «непереводимости» Пиквика стоял и О. Сенковский со своим переводчиком В. Солоницыным — об этом мы узнаем из заметки в «Библиотеке для чтения», появившейся более 10 лет спустя³¹². По крайней мере отчасти эта трудность связана была с недостаточной разработанностью языка русской художественной прозы. Введенский же работал в то время, когда благодаря писателям «гоголевского направления» в язык русской литературы вошло яркое и разнообразное просторечие. С появлением натуральной школы язык художественной литературы значительно обогатился: писатели шли на смелый эксперимент, включая в него диалектизмы, просторечие, народные идиомы. Такое же новаторство характерно и для Диккенса, который делает живой и неправильный народный говор полноправным «героем» своего первого романа.

Эта особенность стиля Диккенса, на фоне других сторон его творчества, сближающих его с натуральной школой, воспринимается Введенским как очень важная, актуальная черта, сродная всему новому и свежему в русской литературе. Как мы вскоре увидим на примерах, для Введенского она оказывается мощным творческим стимулом: попытаться передать английскую народную речевую стихию по-русски — значит, по сути, принять участие в творческих поисках родной литературы, в демократизации художественного языка.

Введенский, виртуозно владеющий русским просторечием, смело и обильно вводит его в перевод. Такая стратегия нередко навлекала на него жесткую критику и обвинения в русификации — начиная с А. Дружинина³¹³ и до Е. Ланна, обвинявшего Введенского в том, что тот превратил англичан в «купцов из Зарядья»³¹⁴. Однако споры об уместности перевода иноязычного просторечия русским ведутся до наших дней³¹⁵ и однозначно отнести этот прием к русификаторским нельзя. Как показывает анализ текста, Введенский

³¹² «Библиотека для чтения», 1853, т. 118, март, стр. 17 (Литературная летопись).

³¹³ Дружинин А.В. Письма иногороднего подписчика: Письмо четырнадцатое // «Современник». — Спб.: 1850. Т. 21, № 5, отд. 6: Смесь. С. 93—94. По словам критика, Введенский «впадал по временам в юмор вовсе не английский и не диккенсовский»

³¹⁴ Ланн Е.Л. Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» // Литературный критик. 1939. №1. С. 156—171

³¹⁵ Петров С.В. О пользе просторечия. // Мастерство перевода. — М.: 1963

стремится не столько «склонить Диккенса на русские нравы», сколько найти функциональные соответствия между русской и английской стилистическими системами. Для передачи английского просторечия, маркерами которого являются своеобразно искаженные фонетика и грамматика, он использует лексические и синтаксические средства — в русском языке именно эти языковые уровни являются «носителями» просторечности. Он также использует русскую идиоматику — пословицы и поговорки; при всей спорности этого приема он имеет понятную цель: подчеркнуть меткость и образность народной речи у Диккенса. К тому же используемые Введенским идиомы, за редким исключением, не содержат в себе примет сугубо русского национального быта, которые бы дали основание говорить о русификации «Пиквика».

Посмотрим, например, как Введенский передает своеобразие речи Сэма Уэллера — лондонского бедняка-кокни, который является одним из наиболее ярких носителей просторечия в романе. Просторечие Уэллера, как это свойственно английскому языку, прежде всего фонетическое (искажение звуков, проглатывание гласных и согласных) и грамматическое (искажение грамматической структуры). Помимо этого, живую народную речь Уэллера отличает употребление характерных словечек (таких как «regular») и идиоматичность (использование как устоявшихся в языке идиом, так и собственных метких и цельных выражений). Введенский для передачи этих особенностей использует просторечную лексику («скалдырник», «таки-нешто», «вишь ты»), устоявшиеся в русском языке идиомы («мягко стелете да жестко спать») и остроумные выражения, не являющиеся идиомами, но идиоматичные, меткие и цельные по форме («в три пенни за чистку», «Сидим себе за круглым столом да хлеб жуем; жуем да и подхваляем, а хрена нам не нужно, когда говядины вдоволь»).

Услышав весть о том, что некий постоялец гостиницы якобы богат, Уэллер говорит:

For all I know'd he was one o' the regular threepennies.

Введенский передает просторечный окказионализм «regular threepenny» лексически и с помощью необычной сочетаемости слов, характерной для живой неправильной речи: «скалдырник в три пенни за чистку».

Я ведь прежде думал, что он так себе какой-нибудь скалдырник в три пенни за чистку. Вишь ты... (ИВ, т. 1, стр. 170)

Для легкой фонетической неправильности (know'd) Введенский находит другой функциональный аналог в русской стилевой системе — просторечные «сорные» словечки: «так себе», «вишь ты».

В следующем примере Уэллер снова употребляет сжатую и меткую, похожую на идиому, формулировку (буквально «вы человек типа подавай-совет-даром»):

*'You're **one o' the advice gratis order,**' thought Sam, 'or you wouldn't be so wery fond o' me all at once.'*

Введенский компенсирует потерю этого приема, вводя в перевод такую же меткую и сжатую, а главное, уместную по смыслу русскую идиому:

"Знаем мы вас", подумал про себя Самуэль "мягко стелете да жестко спать. Хочет, вероятно, даром выманить какой-нибудь совет". (ИВ, т. 1, стр. 175)

Порой, передавая остроумные ответы Уэллера, Введенский сочетает элементы просторечия с фольклорным началом. Вот, например, какой тирадой Уэллер отвечает на вопрос «Видимо, много у тебя работы?»:

'Oh, wery well, Sir,' replied Sam, 'we shan't be bankrupts, and we shan't make our fort'ns. We eats our biled mutton without capers, and don't care for horse-radish ven ve can get beef.'

У Введенского сорное словечко «таки нешто» задает просторечный тон, соответствуя диккенсовскому «wery well», а внутренняя рифма и повтор отсылают к фольклорной, скоморошьей стихии — и одновременно служат неким аналогом рифмованному наречию кокни.

*Да **таки-нешто**: не сидим поджавши ноги, как обыкновенно делал приятель мой портной, умерший недавно от апоплексического удара. Сидим себе **за круглым столом да хлеб жуем; жуем да и подхваляем**, а хрена нам не нужно, когда говядины вдоволь. (ИВ, т. 1, стр. 176)*

Владея русским просторечием в совершенстве, Введенский порой усиливает просторечную окраску текста при переводе — разумеется, там, где этот стиль, пусть и более скупо, присутствует в оригинале. В этом примере легкую просторечную окраску, создаваемую словом char («малый») и некоторыми маркерами разговорности, Введенский передает подчеркнуто экспрессивной просторечной лексикой: «вламывается», «настрочили», «голоштанник».

*Fogg was **down here**, opening the letters when that **chap** as we issued the writ against at Camberwell, **you know**, came in—**what's his name again?**'*

Фоггъ, изволите видеть, перечитывал здесь письма, полученные с последней почтой, и вот вдруг **вламывается** в дверь этот **голоштанник** ... как бишь его? ... ну, тот, против которого мы **настрочили** бумагу в Кемберуэлль? (ИВ, т. 1, стр. 369)

В этом примере — здесь перед нами слова старого кучера Тони Уэллера — просторечность заключается в легких фонетических и грамматических искажениях:

*'I'm **wery** sorry, Sammy,' said the elder Mr. Weller, shaking up the ale, by describing small circles with the pot, preparatory to drinking. 'I'm **wery** sorry, Sammy, to hear from your lips, **as** you let yourself be gammoned by **that 'ere** mulberry man.*

Введенский передает эту просторечность лексически, причем выбирая сочную, грубоватую экспрессивную лексику:

*Досадно, Самми,— сказал старший Уэллер, собираясь утолить свою жажду, **демонски досадно**, мой друг, что тебя **поддедюлил** этот **широкорожий шаромыжник** в светло-серой ливрее. (ИВ, т. 1, стр. 438)*

Это, вероятно, связано с тем, что Введенский хочет представить Диккенса еще более лексически богатым, еще более виртуозно владеющим стихией народной речи, еще более экспрессивным и демократическим писателем — то есть, усилить и подчеркнуть в нем то, что сближает его с гоголевским направлением русской литературы.

В заключение приведем пример того, насколько сам Диккенс владеет английской просторечной стихией и насколько свободно чувствует себя Введенский в соответствующей стихии русского языка. Речь идет об эпизоде, когда кучер Тони Уэллер просит своего сына читать письмо, прерывает его, просит читать дальше и так несколько раз. Среди этих просьб ни разу не встречается нейтральное *read* или *continue* — это цепочка просторечных синонимов. Введенский блестяще воссоздает и даже удлиняет ее, прибегая даже к выразительной анафоре, внутренне скрепляющей этот ряд.

'fire away.' — *Go on, Sammy.* — *Begin agin, Sammy.'* — *'Drive on, Sammy,'*

***Катай**, Самми! — **Отваливай**, Самми! — Ну, **отчаливай**. — **Откачивай** дальше! — **Откальвай**, Самми! — **Отмахни** теперь все сначала. — **Наяривай** дальше, мой друг. (ИВ, т. 2, стр. 112—115)*

Таким образом, из вышеприведенных примеров следует вывод, что, активно употребляя просторечие и народную идиоматику при переводе Диккенса, Введенский отнюдь не стремится «склонить на наши нравы» англоязычного писателя. Он чутко ощущает различия между английскими и русскими маркерами просторечия и, как правило, не переходит грань между подбором стилистических аналогов в родном языке и русификацией — в частности, не использует для передачи английского фонетического просторечия русскую искаженную фонетику («чаво», «вчерасть», «ндравится» и т. д.), поскольку этот мнимо лежащий на поверхности прием привел бы к нежелательному стиранию национально-культурных различий. Активно используя просторечие и народную идиоматику, Введенский стремится не навязать Диккенсу чуждый ему способ выражения, но раскрыть народную речевую стихию как часть «творческой личности» Диккенса (ведь просторечие, как показывают приведенные примеры, представлено у него широко и разнообразно). При этом эта часть творческой личности имеет особую ценность для Введенского, поскольку народная речевая стихия и основанный на ней юмор роднят Диккенса с гоголевским направлением русской литературы. Соответственно, переводчик сохраняет и усиливает эту черту, поддерживая и укрепляя репутацию Диккенса как писателя, близкого по духу натуральной школе.

Передача различных стилиевых регистров

Может создаться (и создавалось у некоторых критиков³¹⁶) впечатление, что Введенский, в совершенстве владея просторечным пластом русского языка, при этом недостаточно чуток к стилиевым различиям и применяет свое излюбленное просторечие там, где Диккенс использует иной стилиевой регистр. В интенсивном использовании просторечия такие критики видят индивидуальную прихоть или особенность переводчика, а не часть целостной стратегии. В предыдущем разделе мы постарались показать, что это не так, и хотя просторечие — действительно сильная сторона индивидуального таланта Введенского, его активное использование выглядит логичным также в свете общей стратегии переводчика, ориентированной на ценности русской натуральной школы. Подтверждением этому служит то, что новаторская стилиевая палитра Введенского не ограничивается просторечием и включает в себя массу стилиевых регистров, которые

³¹⁶ В частности, у А.В. Дружинина и Е.Л. Ланна.

ранние переводчики Диккенса, стремящиеся к «прозрачному языку образованного общества», отказались вводить в перевод.

В «Пиквикском клубе» Диккенс использует целую гамму стилей речи: уже упомянутое просторечие, светский салонный жаргон, стиль ученого протокола, юридический канцелярит, мрачный и несколько гротескный романтический стиль (во вставных новеллах), пародийно-поэтический и пародийно-сентиментальный стиль. В русской литературе в 1840-е годы произошел подобный процесс обогащения художественной литературы различными речевыми пластами, до сих пор не входившими «в область изящного», и связан он был с расцветом натуральной школы. Писатели гоголевского направления, начиная с самого Гоголя, ввели в литературу комически-жеманный светский жаргон, пародийную сентиментальность и романтику, слог чиновничьего стола. В глазах Введенского это — очередное свидетельство близости Диккенса к новаторским течениям русской литературы. Поэтому Введенский воссоздает это стилевое многообразие, пользуясь достижениями русской натуральной школы. При передаче выразительной игры стилевых регистров Введенский пользуется все тем же принципом сопоставления русской и английской стилистических систем и поиска функциональных соответствий: он вставляет французские словечки для воссоздания жеманных светских бесед у миссис Гонтер, использует латинизмы и устоявшиеся в русском языке канцелярские юридические формулы для воссоздания речи юриста Перкера, научные формулировки — для передачи стиля протоколов Пиквикского клуба, и так далее. Вот несколько примеров того, как Введенский распознает и сохраняет в переводе богатство диккенсовских стилевых регистров.

Стилевое богатство Введенского и его стратегия поиска функциональных соответствий оригиналу в русской стилистической системе особенно наглядно видны в тех случаях, когда комический эффект создается из-за столкновения двух несходных стилей. Например, в этом фрагменте лакеи знатных господ, подражая им, устраивают светскую вечеринку (суаре), и один из них пишет приглашение «собратьям по ремеслу», в котором забавно переплетаются приметы усвоенного лакеями у господ жеманного светского стиля и родного им просторечия: французское слово *soirée* они искажают как *swarry*.

'A select company of the Bath footmen presents their compliments to Mr. Weller, and requests the pleasure of his company this evening, to a friendly swarry, consisting of a boiled

leg of mutton with the usual trimmings. The swarry to be on table at half-past nine o'clock punctually.'

Введенский воссоздает этот эффект, начиная письмо галантным светским стилем («отборнейшая компания, свидетельствуя почтение, покорнейше и усерднейше просит, удостоить посещением») и завершая его искаженным «господским словом» — суварея (у Введенского еще смешнее, поскольку «суварея» перекликается с «вареной» бараньей ногой — такая этимология как раз близка поварам и официантам!) и просторечным «аккурат».

"Отборнейшая компания батских служителей, свидетельствуя свое почтение м-ру Уэллеру, покорнейше и усерднейше просит его удостоить своим посещением их дружественную суварею, состоящую из поваренной бараньей ноги с приличными прибавлениями и приправами, извещая при этом, что суварея будет сегодня за столом в половине десятого ночью — акурат." (ИВ, т. 2, стр. 197)

Вот еще один фрагмент, где переводчик демонстрирует владение разными стилевыми регистрами — своеобразная «клятва мщения» мошеннику Джинглю и его слуге, которую приносят друг другу Пиквик и Уэллер. Юмор здесь построен на том, что одинаковая по содержанию и синтаксической структуре фраза повторяется в двух разных регистрах — возвышенном и просторечном.

'Whenever I meet that Jingle again, wherever it is,' said Mr. Pickwick, raising himself in bed, and indenting his pillow with a tremendous blow, 'I'll inflict personal chastisement on him, in addition to the exposure he so richly merits. I will, or my name is not Pickwick.'

'And whenever I catches hold o' that there melan-cholly chap with the black hair,' said Sam, 'if I don't bring some real water into his eyes, for once in a way, my name ain't Weller. Good-night, Sir!'

Введенский воссоздает и усиливает стилевой контраст между патетическими фразами Пиквика и бранью Уэллера: «встретить» — «заграбастать в лапы», «мошенник» — «каналья с восковой рожей», «сотру с лица земли» — «повыжму водицу из его оловянных буркул».

— *И где бы я ни встретил этого мошенника, — продолжал м-р Пикквик, приподнимаясь с постели и ударив со всего размаха пуховую подушку, — где бы я ни*

встретил этого проклятого Джингля, я сотру его с лица земли или мое имя — не Пикквик.

— А вот, сэр, только бы заграбастать мне в свои лапы этого каналью с восковой рожей, я повыжму настоящую водицу из его оловянных буркул или мое имя — не Уэллер. Спокойной вам ночи, сэр.³¹⁷ (ИВ, т. 1, стр. 319—320)

Таким образом, мы видим, что Введенский последовательно сохраняет в переводе (а значит, считает ценностью) стилевое разнообразие Диккенса и его умение создавать выразительный эффект, сталкивая элементы контрастных стилей. Такая стратегия одинаково далека и от стилевой прозрачности ранних переводов, и от стихийного, неоправданного засилья просторечия, в котором нередко упрекали Введенского. То стилистическое богатство, которым пользуется переводчик, он черпает из русской литературы — а в ней оно было выработано именно в сороковые годы, когда в орбиту литературы стали входить новые сферы жизни и языка. Используя это богатство, Введенский — как и в случае с просторечием — опирается на достижения натуральной школы и тем самым сближает с ней Диккенса в восприятии русских читателей.

Однако, помимо общих достижений натуральной школы в области демократизации языка и расширения стилевой палитры художественной прозы, при переводе «Пиквика» у Введенского есть и конкретный стилистический ориентир — проза Н. В. Гоголя.

Гоголевская проза как стилистический ключ

Как уже упоминалось в начале этой главы, сходство Диккенса с Гоголем отмечали уже в начале 1840-х годов (вспомним письмо D/ Аксаковой). Там же мы показали, что основания для такого сближения действительно имелись в творческой манере обоих писателей и что тематическое, композиционное и стилевое сходство «Пиквикского клуба» и «Мертвых душ», явственно ощущавшееся современниками, заставляло рецензентов — как благосклонных, так и критично настроенных — снова и снова ставить имена Гоголя и

³¹⁷ В.В. Виноградов считает обилие грубоватой экспрессивной лексики одной из характерных черт «натурального» стиля: «И в стилистический канон «натуральной» школы вошел принцип переполнения диалога «бранными» обращениями. Критики оппозиции справа постоянно глумились над этим приемом. «Сын отечества» (1843, № 1) именно с этой точки зрения расценивал повесть Е. Гребенки «Пруд» («Утренняя заря. Альманах на 1843 год»): «Ваши лица — совершенные снимки с самых плохих из гоголевских героев. Они точно так же, как и те, плюются, сморкаются, бранятся, словно в харчевне. «Поросычья морда! Продувная бестия! Свинья! Чорт знает! Будь я проклят, анафема!» — Все эти красоты мы уже прежде читали, на всех этих героев довольно насмотрелись в «Ревизоре» и «Мертвых душах», наконец в новой комедии Гоголя: «Женитьбе»». // Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя. Л.: 1926, стр. 169

Диккенса рядом³¹⁸. Таким образом, мотивы, по которым Введенский выбрал именно Гоголя в качестве стилистического ключа к «Пиквикскому клубу», были заложены в самой литературной ситуации, предшествовавшей переводу: в расцвете гоголевского направления, в том, что сходство Диккенса и Гоголя стало осознаваться и опознаваться читателями, в ценностных установках Введенского и «Отечественных записок», для которых Гоголь был иконой натуральной школы и символом всего нового, свежего и актуального в литературе.

Прежде всего, Диккенса в переводе Введенского роднит с Гоголем использование демократических стилевых пластов, выходящих за рамки стандартного литературного языка «смирдинской школы». Важная роль Гоголя в расширении стилистической палитры русской литературы несомненна: как отмечает В. В. Виноградов, «Гоголь стремится ввести в систему литературного выражения демократические стили просторечия, свойственные среде мелкого и среднего поместного дворянства, городской технической интеллигенции и чиновничества. На их основе, посредством скрещения их с формами литературно-книжного языка и посредством соответствующего отбора и преобразования литературных стилей «должна была сложиться новая разновидность русского литературного языка, несущая в себе новые выразительные и изобразительные речевые категории, не знакомые ранее сложившемуся стандартному литературному языку»³¹⁹. Задействуя при переводе Диккенса эти языковые пласты, Введенский уже одним этим сближает Диккенса в глазах читателя с Гоголем и гоголевским направлением. Примеры можно найти в двух предыдущих разделах.

Однако Введенский применяет и прямую стилизацию под Гоголя, которая выражается в различных формах. Одна из них — это частое употребление при передаче устной речи слов с уменьшительными суффиксами, указывающее на их разговорно-фамильярную окраску: *дельце*, *с_т_а_р_е_н_ь_к_а*, *капиталец кругленький* и т. д. Такой прием

³¹⁸ Вспомним хотя бы Н. Полевого, исключавшего их из области изящного («Русский вестник», 1842, № 5—6, с. 40 (Критика)), и В. Белинского, хвалившего их в статье «Русская литература в 1844 году» («Отечественные записки», 1845, т. 38, № 1, отд. V, с. 1—42).

³¹⁹ Виноградов В.В. Язык Гоголя // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования / АН СССР. Ин-т рус. лит.; Под ред. В.В. Гиппиуса; Отв. ред. Ю.Г. Оксман. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. — (Лит. архив). Т. 2. — С. 302

характерен для гоголевского стиля³²⁰: ср. в «Ревизоре» — суконце, фрачишка, шинелишка, в «Мертвых душах» — дельце, капиталец, сургучик, и т. д.

Еще одно проявление стилизации — активное введение в перевод «сорных словечек» («таки нешто», «эвона», «того», «собственно говоря» и др.), повторов, своеобразного топтания речи на месте, эффекта «неумения подобрать слова» (т. е. дефектно-речевых образований, по Виноградову), маркирующих устный и просторечный характер речи. Вот несколько примеров:

*"Как много у вас кошек, м-р Брукс!" — говорю я.— Да, **таки нешто**, есть малая толика,— говорит он. (ИВ, т. 1, стр. 358)*

*"Вот что, брат Вильям, говорит маленький человек с необыкновенным азартом: — мне пришла в голову маленькая фантазия, **этакая, в некотором роде, химера**: хотелось бы мне взглянуть один разок на городскую улицу, прежде чем я умру. И уж поверьте совести, Вильям, если не хлопнет меня паралич, я возвращусь назад за пять минут до урочного часа" (ИВ, т. 2, стр. 275)*

*— Ха, ха!— засмеялся м-р Пелль.— **Не худо, истинно не худо**. Должностным людям подобает. В ранний час утра **было бы, так сказать, приличия ради** ...— Пусть идет репетиция, почтеннейший, пусть идет. Гм! (ИВ, т. 2, стр. 315)*

Отдавая это приказание, старичок вложил в руку слуги пять шиллингов и устремил на него пристальный взгляд.

— Право, сэр, я не знаю, как это ... оно ведь того ... не водится. (ИВ, т. 2, стр. 533)

Такие словечки тоже являются яркой приметой гоголевского стиля там, где он ориентирован на сказовость или устность: ср. в «Ревизоре»: «Дай бог вам всякого богатства, червонцев и сынка-с **этакого** маленького, **вон энтакого-с; Ну, брат**, до этого еще далека песня. Нет, **вишь ты**, ему всего этого мало - **ей-ей!** Ведь **оно**, как ты думаешь, Анна Андреевна...» и т. д.

Встречаются в переводе Введенского и прямые отсылки к гоголевской прозе на уровне отдельных запоминающихся слов и выражений.

***Препасквильная рожка!** (ср. «Нос»: «**Экой пасквильный вид!**») (ИВ, т. 1, стр. 260)*

³²⁰ Эйхенбаум упоминает уменьшительные суффиксы как характерную черту гоголевского стиля (Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя. // Литература: Теория. Критика. Poleмика. — Л.: 1927. С. 154)

М-р Мивинс, не любивший курить, остался в постели и, выражаясь его собственными словами, "позавтракал выхранкой натошак" теми блюдами, которыя заготовляются голодным воображением для всякаго джентльмена с пустым карманом и пустейшим желудком. (ИВ, т. 2, стр. 290) (Ср. «Мертвые души»: «сон во всю насосную завертку», «заехать к Сопикову и Храповицкому»).

Наконец, Введенский заимствует у Гоголя для передачи устного рассказа ту сказовую стилистику, которая в 1830-е — 1840-е гг. четко воспринималась как определяющая принадлежность гоголевского письма (именно на утрировании этой стилистики строились тогдашние пародии на Гоголя³²¹) и которую В. В. Виноградов описывает так: «Сказ организуется путем постоянного перерезывания той сюжетной линии, которая в заглавии определяется как основная, побочными эпизодами, «презабавными происшествиями», всплывающими внезапно, в результате вольного, не сдерживаемого логическими преградами течения ассоциаций. В сущности, сюжетно-композиционная схема рисуется в форме как бы механически скрепленных отрезков ..., между которыми сознательно разрушена логическая связь. Однако эти отрезки не всегда прикреплены непосредственно один к другому, уводя читателя далеко от того сюжета, разработки которого он ожидает от автора, поверив его намекам»³²². Вот несколько примеров того, как переводчик воссоздает устные рассказы, вплетенные в ткань «Пиквикского клуба», используя гоголевский сказовый стиль.

*He was pitched out of his gig once, and knocked, head first, against a milestone. There he lay, stunned, and so cut about the face with some gravel which had been heaped up alongside it, that, to use my uncle's own strong expression, **if his mother could have revisited the earth, she wouldn't have known him.** Indeed, when I come to think of the matter, gentlemen, I feel pretty sure she wouldn't, **for she died when my uncle was two years and seven months old**, and I think it's very likely that, even without the gravel, his top-boots would have puzzled the good lady not a little; to say nothing of his jolly red face. However, there he lay, and I have heard my uncle say, many a time, that the man said who picked him up that he was smiling as merrily as if he had tumbled out for a treat, and that after they had bled him, the first faint glimmerings of returning animation, were his jumping up in bed, bursting out into a loud laugh, kissing the young woman*

³²¹ См. Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. — М.: Наука, 1976. — С. 228—366.

³²² Там же, с. 247

*who held the basin, and **demanding a mutton chop and a pickled walnut. He was very fond of pickled walnuts, gentlemen. He said he always found that, taken without vinegar, they relished the beer.***

Однажды его выбросило из кабриолета, и он ударился головою прямо о дорожную тумбу. Он так и остался недвижим на месте, и лицо у него, попав как раз в кучу щебня, до того было повреждено и изуродовано порезами, что, по собственному сильному выражению дяди, **родная мать не узнала бы его, если бы вернулась снова на землю.** Впрочем, разсудив хорошенько, джентльмены, я полагаю, **что она и без того не могла бы его, узнать, потому что умерла, когда дядюшке было всего от роду два года и семь месяцев,** и не случись даже щебня, одни высокие дядины сапоги сбили бы совсем с толку почтенную леди, не говоря уже о его веселой, красной рожге. Как бы там ни было, он свалился, и я слышал от него не раз, что человек, поднявший его, рассказывал после, что дядя лежал с првеселой улыбкой, как будто только споткнулся слегка; а когда пустили ему кровь и в нем обнаружили первые слабые признаки его возвращения к жизни, он вскочил на постели, разразился громким хохотом, поцеловал молодую женщину, державшую тазик, и **спросил себе тотчас же порцию баранины с маринованными орехами. Он очень любил маринованные орехи, джентльмены. Он говорил всегда, что, если есть без уксуса, то нет лучшей закуски к пиву.** (ИВ, т. 2, стр. 545)

*'One winter's evening, about five o'clock, just as it began to grow dusk, a man in a gig might have been seen urging his tired horse along the road which leads across Marlborough Downs, in the direction of Bristol. **I say he might have been seen, and I have no doubt he would have been, if anybody but a blind man had happened to pass that way;** but the weather was so bad, and the night so cold and wet, that nothing was out but the water, and so the traveller jogged along in the middle of the road, lonesome and dreary enough.*

"Однажды зимою, около пяти часов вечера, лишь только начало смеркаться, на Марльборогских лугах, по дороге в Бристоль, можно было видеть путешественника, погонявшего свою усталую лошадь... **то есть оно, собственно говоря, его непременно бы увидели, еслиб какой-нибудь зрячий человек проходил или проезжал по этому тракту;** но погода была так дурна, вечер до того холоден и сыр, что не было на всем этом пространстве ни одной живой души, и путешественник тащился один, как можете себе представить, в самом мрачном расположении духа. (ИВ, т. 2, стр. 546)

Разумеется, Введенский здесь отталкивается от сказовой структуры оригинала, которая изначально имеет много общего с гоголевским сказом (старческим рассказом, когда мысль прихотливо течет, перескакивая с предмета на предмет — таким, как в «Иване Никифоровиче» у Гоголя). Алогизм, прихотливое течение мысли заложены в содержательной стороне оригинала. Однако привнесение Введенским типичных для Гоголя дефектно-речевых образований («то есть, оно, собственно говоря...», «как можете себе представить»...), которым нет прямых аналогов в английском языке, говорит о том, что подобные места оригинала Введенский воспринимает сквозь призму гоголевского стиля — и так же восприняли их читатели перевода.

В. И. Ланчиков в статье «Идиолек напрокат: гоголевские реминисценции в переводах И. Введенского»³²³ отмечает, что современники явственно считывали в его переводах гоголевский стилистический ключ и упомянутые выше совпадения на уровне конкретных выражений (скрытые цитаты из Гоголя). В доказательство этого Ланчиков цитирует А. В. Амфитеатрова («Введенский... старается породнить новый юмор английского писателя с привычным юмором Гоголя») и К. С. Аксакова («англичане у него [Введенского] говорят языком Гоголя»). Таким образом, перевод Введенского отражал и закреплял сложившееся в 1840-е годы восприятие Диккенса как писателя, близкого по духу гоголевскому направлению и натуральной школе. Забегая вперед, скажем, что закрепленное переводом стилистическое «родство» с Гоголем, в свою очередь, обеспечивало Диккенсу высокий культурный статус в России — ведь, по словам В. В. Виноградова, «до конца 50-х годов Гоголь был вождём. На его произведения смотрели как на объект подражания или преодоления. Новые стилистические узоры чертились по гоголевской канве». По свидетельству Аксакова, в 1845 г. «вся Россия знает Гоголя, знает его чуть не наизусть».

Стилизация под Гоголя была, пожалуй, самым выразительным приемом в стратегии Введенского, направленным на подчеркивание ценностной близости Диккенса русской натуральной школе. Более того, если мы вспомним все переводческие решения Введенского в отношении «Пиквикского клуба» — сохранение «лоскутной» композиции со вставными новеллами, напоминающей композицию «Мертвых душ», творческое

³²³ Ланчиков В.И. Идиолек напрокат. Гоголевские реминисценции в переводах И. И. Введенского. Тетради переводчика. Вып. 26. М.: Рема, 2007. С. 173—182

воссоздание и пересоздание живых бытовых подробностей, сохранение юмора, основанного на деталях, интонации и подтексте (иронии, комических диалогов-сценок), сохранение индивидуальной странности языковой ткани (повторов, особой ритмики, тропов, языковой игры, подчеркнутого многословия — словом, всех значимых отклонений от языковой нормы), наконец, усиление экспрессии, акцентирование просторечной и идиоматической составляющей текста и прямая стилизация под гоголевскую прозу — то окажется, что всё, что бережно сохраняет и усиливает Введенский у Диккенса, свойственно гоголевской прозе. По сути, Гоголь, как воплощение ценностей натуральной школы и ее символ, является литературной моделью для Введенского, подобно тому, как для ранних переводчиков литературной моделью являлся Поль де Кок.

Посмотрим теперь, как обходится Введенский с национально-культурным своеобразием Диккенса.

Передача национально-культурных особенностей оригинала

Как мы помним, для Введенского и «Отечественных записок», разделявших ценности натуральной школы и идеи Белинского, одной из важнейших ценностей в литературе является «народность». Этот термин, порожденный Белинским, уже обсуждался в разделе о ценностной платформе натуральной школы: напомним, что он означает интерес к национальной проблематике, глубокую укорененность произведения в национальной истории и культуре, способность произведения служить зеркалом национальной жизни и отражением народного духа, обращенность к острым вопросам современности, стоящим перед народом. Вслед за Белинским и другими представителями гоголевского направления Введенский высоко ценит Диккенса именно потому, что его произведения дают широкую картину английской жизни, органически связаны с английской культурой, историей, национальным характером и бытом. «Пиквик» же, пожалуй, один из наиболее народных по духу романов Диккенса — это широкая и пестрая картина Англии, отражающая типичные национальные нравы и ценности и различные стороны английской общественной жизни.

Логичным будет предположить, что переводческая стратегия Введенского должна быть направлена на сохранение национального своеобразия текста Диккенса, и анализ текста

действительно выявляет такую тенденцию в переводе «Пиквикского клуба». С другой стороны, как мы уже увидели в предыдущих разделах, Введенскому важно подчеркнуть близость Диккенса актуальным тенденциям современной русской литературы, а для этого необходимо добиться максимальной естественности звучания и восприятия текста на русском языке. Как и в случае с передачей стилистических особенностей, поиск равновесия между этими двумя целями обуславливает особую стратегию Введенского при передаче национально-культурного своеобразия «Пиквикского клуба»: сочетание «осваивающих» приемов, необходимых для культурной адаптации текста, и приемов «очуждающих», направленных на сохранение английской природы романа. Проиллюстрируем это на конкретных примерах.

Описательный перевод реалий

Сталкиваясь с реалиями английского быта, неизвестными русскому читателю, Введенский нередко прибегает к описательному переводу: либо полностью заменяет название реалии его толкованием, либо вводит в текст незнакомое читателю слово, сопровождая его пояснением, из которого становится понятным его значение. Этот осваивающий прием позволяет соблюсти баланс между адаптацией и дозированным, незатрудненным вводом инокультурных реалий в кругозор читателя.

Например, там, где у Диккенса упоминаются веллингтоновские сапоги (*...there's a pair of Wellingtons...*), Введенский вводит это незнакомое читателю слово, сопровождая его кратким описанием внешнего вида подобных сапогов:

...веллингтоновские сапоги на высоких каблучках, с длинными кисточками... (ИВ, т. 1, стр. 179) (Жирным шрифтом выделено пояснение, добавленное переводчиком.)

С другой стороны, название уникальной для Англии профессии *waterman*³²⁴, которое Е. Ланн позднее переведет как «уотермен», Введенский переводит описательно — «сторож при извозчичьих лошадях».

*'Here you are, sir,' shouted a strange specimen of the human race, in a sackcloth coat, and apron of the same, who, with a brass label and number round his neck, looked as if he were catalogued in some collection of rarities. This was the **waterman**.*

³²⁴ «Уотермен — специальный слуга па стоянке пассажирских и почтовых карет; на его обязанности — поить лошадей («уотер» — вода) и следить за очередностью посадки пассажиров», см. комментарии к переводу Е. Ланна (Диккенс Ч. «Посмертные записки Пиквикского клуба», пер. А. Кривцовой и Е. Ланна при участии и с коммент. Г. Шпета. — М.; Л.: Academia, 1933. Т. 1, 2.)

Готов, сэр, готов!— откликнулся хриплым басом какой-то странный субъект людской породы в сером байковом сюртуке, с медной бляхой и нумером вокруг шеи. Это был **сторож при извозчичьих лошадях**, достойный занять не последнее место в какой-нибудь коллекции редких вещей. (ИВ, т. 1, стр. 9)

Опущение национально-специфических реалий в целях адаптации

В ряде случаев (впрочем, не очень часто) Введенский опускает реалии английской культуры, которые находит слишком частными и далекими от русского читателя, а следовательно, излишне осложняющими текст.

Например, Диккенс сравнивает толстого парня-обжору с героем английской детской сказки Хорнером, который обожает рождественский пирог.

*'No, I ain't, sir,' replied the fat boy, starting up from a remote corner, where, **like the patron saint of fat boys — the immortal Horner — he had been devouring a Christmas pie**, though not with the coolness and deliberation which characterised that young gentleman's proceedings.*

Введенский выпускает это сравнение, основанное на непонятной русскому читателю реалии, и заменяет его прямым описанием действия («пожирал святочный пирог ... с жадностью и поспешностью»).

— *Совсем нет, я не сплю,* — отвечал жирный парень, выскакивая из отдаленного угла, где он **пожирал святочный пирог с такою жадностью и поспешностью**, которая в совершенстве противоречила медленным и обдуманном движениям этого интересного молодого человека. (ИВ, т. 2, стр. 18)

Еще один пример касается уэллеризма, который построен вокруг образа палача, причем Диккенс использует его народное название — «Джек Кетч»:

*No, no; reg'lar rotation, as **Jack Ketch** said, ven he tied the men up. Sorry to keep you a-waitin', Sir, but I'll attend to you directly.*

Переводчик выпускает это непонятное инокультурному читателю название палача и, соответственно, меняет всю шутку.

...на все бывает свой черед, как говаривал один ученый, собираясь идти в кабак. (ИВ, т. 1, стр. 169)

Замена английских реалий русскими

Порой Введенский заменяет реалии, которые мы сейчас воспринимаем как типично английские и придающие тексту национальный колорит, русскими реалиями со схожими функциями.

Например, в отрывке, где Сэм Уэллер размышляет, на какую же должность его нанял Пиквик, упоминаются «грум» — «слуга, верхом сопровождающий всадника или едущий на козлах, на задке экипажа» (groom), «егерь, охраняющий дичь от браконьеров» (gamekeeper) и «торговец семенами» (seedsman).

'Well,' said that suddenly-transformed individual, as he took his seat on the outside of the Eatanswill coach next morning; 'I wonder whether I'm meant to be a footman, or a groom, or a gamekeeper, or a seedsman. I looks like a sort of compo of every one on 'em. Never mind; there's a change of air, plenty to see, and little to do; and all this suits my complaint uncommon; so long life to the Pickvicks, says I!'

В переводе Введенского эти английские реалии превратились в «конюха», «камердинера»/«дворецкого» и «доезжачего» («старший псарь, занимающийся обучением борзых и гончих собак и распоряжающийся ими на охоте»). Таким образом, Введенский привносит в текст реалии русского помещичьего быта. Более того, стремясь подчеркнуть народность и образность речи Уэллера, он также переводит абстрактное слово compo — «смесь» как «картофельный кисель, приправленный чесноком, медом и сметаной», упоминая пищу, типичную для русской кухни:

— *Чорт меня возьми, если я понимаю, в чем моя новая должность,— бормотал Самуэль, сидя на козлах вместе с кучером дилижанса,— камердинер я, конюх, лакей, дворецкий, доезжачий, или, быть может, все это вместе, то, что называется, картофельный кисель, приправленный чесноком, медом и сметаной. Какая мне нужда? Спи, голубчик, ешь, веселись, смотри в оба, и... и многая лета тебе, м-р Пикквик!* (ИВ, т. 1, стр. 223—224)

Встречаются и курьезные, с современной точки зрения, примеры того, как переводчик создает иллюзию того, что текст написан на русском языке (вероятно, сам невольно подпадая под эту иллюзию): в неразборчивом письме Сэма Уэллера в переводе Введенского ясно читается только буква «ер» (очевидно, что ее можно найти только в кириллическом алфавите).

'So I am a-lookin' at it,' replied Sam, 'but there's another blot. Here's a "c," and a "i," and a "d."'

— Всматриваюсь, да ничего не разберу. Чернила, должно быть, гадкия. Вот только и осталось, что "н", да "м", да еще "ъ". (ИВ, т. 2, стр. 113—114)

Сохранение реалий

Наряду с адаптационными стратегиями по отношению к реалиям — и даже, пожалуй, более часто — Введенский использует очуждающие приемы, сохраняя английские реалии — от общепонятных и распространенных (обращения, названия денежных единиц, единицы измерения) до малознакомых и вовсе незнакомых рядовому русскому читателю. В частности, переводчик последовательно сохраняет названия денежных единиц, единиц измерения и социальные термины: пенни, шиллинг, миля, леди, джентльмен и т. д. (см. приложение 2).

Большое количество сохраняемых «чуждых» реалий отличает Введенского от ранних переводчиков; так, Введенский сохраняет название английского религиозного течения (методисты), в то время как предыдущие переводчики заменили его на более привычное русскому читателю «общество трезвости»:

*'Queer, Sammy, queer,' replied the elder Mr. Weller, with impressive gravity. 'She's been gettin' rayther in the **Methodistical order** lately, Sammy...*

*Блажит твоя мачеха, Самми, блажит, провал ее возьми. Недавно приписалась она к **методистской сходке**. (ИВ, т. 1, стр. 413—414)*

Введенский вводит в кругозор читателя не только общекультурные реалии, но и реалии узких или маргинальных слоев английского общества: например, примету быта лондонских нищих и бродяг — twopenny gore, подвесную койку на веревке, которую сдают беднякам за два пенни за ночь:

*Young beggars, male and female, as hasn't made a rise in their profession, takes up their quarters there sometimes; but it's generally the worn-out, starving, houseless creeturs as roll themselves in the dark corners o' them lonesome places—poor creeturs as ain't up to the **twopenny gore**.'*

Случается иной раз, заходят туда молодые нищие, женщины и мальчишки, еще не привыкшие к своему ремеслу; но вообще бывают там бездомныя твари, без насущнаго

куска хлеба, безприютныя головушки, которым не на что купить веревку в две пенни. (ИВ, т. 1, стр. 297)

По замыслу Диккенса сразу после этого пассажа Уэллер объясняет Пиквику, что такое «веревка в две пенни», и соответственно, русскому читателю не приходится совершать больше усилий при чтении, чем английскому. В других же случаях Введенский сам комментирует малопонятные детали быта, которые сохраняет в своем переводе — такие как тюремная артельная система (chummage), сленговые названия денежных единиц «боб» и «бендер» (bob, bender), сленговое же название питейной лавочки — «свистулька», «свистящая лавочка» (whistler) и др.

Сохранение имен собственных

Заботясь о передаче национального колорита романа, Введенский последовательно сохраняет английские имена собственные, в изобилии встречающиеся в тексте. Такая стратегия как нельзя больше отвечает его стремлению к балансу между естественностью и чуждостью: в отличие от реалий, имена и названия почти не усложняют восприятие текста и не требуют пояснения; при этом они подчеркивают инациональный характер текста, погружают читателя в чужую культуру. Показательно, что порой Введенский даже не транслитерирует названия, а приводит их в латинице, как в случае с названиями английских газет³²⁵, доводя эффект чуждости до максимума. В приведенных ниже примерах (которые не нуждаются в дополнительных пояснениях) жирным шрифтом выделены сохраненные Введенским имена собственные.

1. *А как любил он читать журналы и газеты! Бывало, только что входит в двери, и уж кричит трактирному мальчишке: — "Подать мне "**Morning Post**", когда дочитает его джентльмен! да посмотрите, Том, не свободен-ли "**Times**". Дайте мне заглянуть в "**Morning Herald**", когда будет готов, да не забудьте похлопотать насчет "**Chronicle**". Теперь, покамест, принесите мне "**Advertiser**": слышите?"* (ИВ, т. 2, стр. 330)

2. *Скоро прибыл он на извозчичью биржу в **Сен-мартинской** улице.* (ИВ, т. 1, стр. 9)

³²⁵ С другой стороны, последовательности в передаче имен собственных мы не находим: они то калькируются, то транслитерируются или транскрибируются, — система и традиция перевода иноязычных имен собственных еще далеко не сложилась.

3. В *Боро*, в *Гайстрите*, подле церкви *Сен-Джоржа*, по одной с нею стороне дороги, как многим из вас известно, стоит самая тесная из наших долговых тюрем — *Маршальси*. (ИВ, т. 1, стр. 397)

4. Они сели в наемную карету и велели извозчику остановиться на том углу старой *Панкрасской* дороги, на котором стоит приходский рабочий дом. В то время, когда они вышли из экипажа, было уже почти темно; направлясь вдоль глухой стены перед фасадом ветеринарного госпиталя, они повернули в боковой переулок, который зовется или звался в то время, *Малою Школьною улицей* и который, не знаю, как теперь, но тогда был порядочно пустынным местом, окруженным почти все одними полями да рвами. (ИВ, т. 1, стр. 411)

Отметим, что Введенский сохраняет как сюжетно важные имена и названия, так и второстепенные, которые не несут никакой смысловой нагрузки, кроме создания иллюзии достоверности и подчеркивания национального колорита. Подобный подход к передаче имен собственных в корне отличается от подхода ранних переводчиков, которые, как мы помним, последовательно устраняли такие второстепенные имена собственные.

Описания английских традиций и обычаев

Еще одно важное и ожидаемое отличие Введенского от переводчиков «Сына Отечества» и «Библиотеки...» состоит в том, что Введенский не опускает, а тщательно воссоздает подробные диккенсовские описания английских обычаев и традиций (например, праздников — рождество, свадьба, Валентинов день, — или способов проводить досуг — крикет, охота).

Например, как мы помним, ранние переводчики при сокращении устраняли фрагмент, где описывалась английская национальная забава — игра в крикет. Даже название игры заменяли привычными «кеглями» или «кулочками». Вот как звучит этот фрагмент, выпущенный ранними переводчиками — как видим, он насыщен специальными терминами, незнакомыми русскому читателю:

The umpires were stationed behind the wickets; the scorers were prepared to notch the runs; a breathless silence ensued. Mr. Luffey retired a few paces behind the wicket of the passive Podder, and applied the ball to his right eye for several seconds. Dumkins confidently awaited its coming with his eyes fixed on the motions of Luffey.

*'Play!' suddenly cried the **bowler**. The ball flew from his hand straight and swift towards the centre stump of the **wicket**. The wary Dumkins was on the alert: it fell upon the tip of the bat, and bounded far away over the heads of the **scouts**, who had just stooped low enough to let it fly over them.*

*'Run—run—another.—Now, then throw her up—up with her—stop there—another—no—yes—no—throw her up, throw her up!'—Such were the shouts which followed the stroke; and at the conclusion of which All-Muggleton had scored two. Nor was Podder behindhand in earning laurels wherewith to garnish himself and Muggleton. He blocked the doubtful balls, missed the bad ones, took the good ones, and sent them flying to all parts of the field. The **scouts** were hot and tired; the **bowlers** were changed and bowled till their arms ached; but Dumkins and Podder remained unconquered.*

Введенский вслед за Диккенсом тщательно описывает игру, попутно в развернутом комментарии объясняя ее суть, правила и терминологию. Стоит отметить, что практически все игровые термины (впрочем, объясненные им в комментарии) Введенский транслитерирует, сохраняя таким образом обаяние инокультурности текста.

*Позади **уиккетов** остановились посредствующие судьи; **маркеры** приготовились считать и отмечать переходы. Наступила торжественная тишина. М-р Лоффи отступил на несколько шагов за **уиккет** Поддера и приставил шар на несколько секунд к своему правому глазу. Доверчиво и гордо м-р Домкинс приготовился встретить враждебный шар, и глаза его быстро следили за всеми движениями Лоффи.*

*— Игра идет!— раздался громовый голос **баулера**.*

*И шар, пущенный могучею рукою м-ра Лоффи, быстро полетел к центру противоположного **уиккета**. Изворотливый Домкинс был настороже; шар, встреченный его дубиной, перескочил через головы наблюдающих игроков, успевших между тем нагнуться до самых колен.*

— Раз — два — три. Лови — бросай — отражай — беги — стой — раз — нет — да — бросай — два — стой!

*Весь этот гвалт поднялся за ловким ударом, и в заключение первого акта, городские крикетисты отметили два перебега. Поддер тоже с своей стороны стяжал лавры в честь и славу Моггльтона. Он искусно каждый раз отражал от своего **уиккета** шары, и они разлетались по широкому полю. **Наблюдающие игроки**, перебежавшие с одного конца*

на другой, истоцились до последних сил; баулеры сменялись безпрестанно и бросали шары, не щадя своих рук и плеч; но Домкинс и Поддер остались непобедимыми. Около часа их дубины были в постоянной работе, уиккеты спаслись от нападений, и публика сопровождала громкими рукоплесканиями необыкновенную ловкость своих героев. (ИВ, т. 1, стр. 129)

Не менее подробно Введенский передает описание старинного английского обычая, сохранившегося со времен друидов и трансформировавшегося в святочный обряд: к потолку подвешивали ветви омелы (так называемая «рождественская омела», или «ветка поцелуев»), и девушку, оказавшуюся под ветвью омелы, мог поцеловать любой, кто станет с нею рядом.

From the centre of the ceiling of this kitchen, old Wardle had just suspended, with his own hands, a huge branch of mistletoe, and this same branch of mistletoe instantaneously gave rise to a scene of general and most delightful struggling and confusion; in the midst of which, Mr. Pickwick, with a gallantry that would have done honour to a descendant of Lady Tollinglower herself, took the old lady by the hand, led her beneath the mystic branch, and saluted her in all courtesy and decorum. ... Mr. Winkle kissed the young lady with the black eyes, and Mr. Snodgrass kissed Emily; and Mr. Weller, not being particular about the form of being under the mistletoe, kissed Emma and the other female servants, just as he caught them.

На потолке этой кухни, в самом ее центре, старик Уардль повесил собственными руками огромную ветвь омелы, и эта знаменитая ветвь мгновенно подала повод к самой восхитительной и отрадной сцене, где опять первая роль должна была принадлежать достославному основателю и президенту столичного клуба. Подбоченясь и расшаркиваясь обеими ногами, м-р Пикквик ловко подлетел к старой леди, взял ее за руку, подвел к таинственной ветви и приветствовал свою даму со всею любезностью кавалера времен леди Толлинглауер. ... М-р Винкель поцеловал молодую девушку с черными глазами; м-р Снодграс приложил свои губы к сахарным устам мисс Эмили Уардль; м-р Уэллер, не дожидаясь очереди стоять под святочным кустом, перецеловал всю прислугу женского пола, начиная с мисс Эммы. (ИВ, т. 2, стр. 29—30)

Есть и другие примеры того, как тщательно сохраняет Введенский описания английских национальных традиций, — в частности, поздравлений на Валентинов день (в приложении).

Отсылки к историческим событиям и скрытые цитаты

Не менее тщательно, чем описания национальных традиций и обычаев, Введенский сохраняет при переводе диккенсовские отсылки к фоновым знаниям об английской культуре, которыми обладало большинство англоязычных читателей — упоминания исторических событий, громких происшествий, а также цитаты из национальной литературы. Например, в отличие от ранних переводчиков, Введенский сохраняет намек на казнь короля Карла I и отсылку к знаменитой трагедии о Джордже Барнуэлле, которая шла на сцене в те годы (см. приложение 2).

А вот еще один яркий пример: Введенский сохраняет и снабжает комментарием упоминание нашумевшего криминального происшествия — дела убийцы по имени Берк (у Введенского «Борк»), который душил своих жертв и продавал трупы в анатомический театр. Интересно, что для передачи окказионализма *to burk* (убить способом Борка) Введенский изобретает глагол «заборковать»: такой глагол, образованный по продуктивной модели, говорит о том, что в английской культуре имя преступника и само криминальное явление вошло в язык и понятно каждому.

*'You don't mean to say he was **burked**, Sam?' said Mr. Pickwick, looking hastily round.*

— Его убаюкали, Самуэль, з_а_б_о_р_к_о_в_а_л_и, может быть?— спросил м-р Пикквик с беспокойством. {За несколько лет перед этим, между английскими мошенниками распространился особый промысел, невиданный и неслыханный нигде — убивать людей с тою единственною целью, чтоб продавать их трупы в анатомические театры для медицинских операций. В этом ремесле особенную известность заслужил некто *Burke*, Ирландец, котораго, наконец, поймали и казнили в 1829 году. От имени его англичане сделали глаголь *to burke*, борковать, то есть, убивать людей для анатомического театра. Прим. перев.} (ИВ, т. 2, стр. 69)

Культурно-страноведческий комментарий

Вводя в текст незнакомые русскому читателю реалии английской культуры, Введенский нередко сопровождает их комментарием в сноске. При этом он не просто кратко поясняет значение того или иного слова, но и сообщает русскому читателю контекст, в котором следует его воспринимать — дает познавательный экскурс в те или иные области английской культуры и быта. Так, поясняя слово «крикет», переводчик подробно рассказывает о правилах этой игры и приводит ее терминологию (пример мы

уже видели в одном из предыдущих разделов), поясняя термин «артельный билет» — раскрывает внутреннее устройство лондонской долговой тюрьмы и особенности проживания в ней арестантов, комментируя праздник «Валентинов день», рассказывает о традициях, связанных с ним, и т. д. Такой подход позволяет переводу выполнять познавательную роль, обеспечивать познание чужой культуры, к чему стремится Введенский в соответствии со своим пониманием задач перевода. Кроме того, такая стратегия позволяет Введенскому сохранить то, что является для него одной из важнейших ценностей диккенсовского романа — тесную связь с национальным бытом, — и при этом не оттолкнуть читателя сложностью или непонятностью русского перевода. Яркий пример подробнейшего культурного комментария, выполненного Введенским всего к одной фразе диккенсовского текста.

*Your **chummage ticket** will be on twenty-seven, in the third.'*

*Вы получите **артельный билет** на двадцать седьмой номер в третьем этаже, и те, которые станут жить с вами в одной комнате, будут вашими **артельщиками*** (По-английски *chum* — слово, которое в этом значении, едва-ли может быть переведено на какой-нибудь из европейских языков также производная от него: *chums, chummed, chummage*. Это собственно тюремные термины, возникшие от особенных обычаев, неизвестных на европейском континенте. Постараемся объяснить приблизительно смысл этих слов. Главный корпус тюрьмы, о которой идет здесь речь, состоит из длинного каменного здания, параллельного Фаррингтонской улице. Он называется *Masler's Side*. Внутреннее размещение очень просто: в каждом из пяти этажей проведена длинная и узкая галерея от одного конца до другого, с бесчисленными дверями направо и налево. Подле этого здания стоит особый корпус, назначенный собственно для бедных арестантов, которые не в состоянии платить за свое содержание в тюрьме. Все они ели и спали в одной общей комнате, разделенной деревянными перегородками на особые каморки или конуры. Если арестант при входе в тюрьму объявлял, что у него есть деньги, ему предстояло одно из двух: или идти на так называемую "варфоломеевскую ярмарку", то есть, в нижний этаж, где устроены те самые маленькие казематы, в которых, как выразился м-р Пикквик, не может никаким способом жить существо, одаренное разумною душою; или он мог отправляться наверх, в лучшие номера. В том и другом случае, арестант должен был платить за себя один шиллинг и три пенни в неделю, с тою*

разницею, что в каземате он мог жить один, а наверху ему надлежало подвергнуться так называемому chittage, или артельной системе. Могло случиться, что арстант получал для себя одного целую комнату, в том случае, когда все другия комнаты были уже полны; но к нему, приводили новаго арстанта, который, в отношении к нему должен был называться chit, артельщик, однокашник. От этого новаго товарища можно было освободиться, заплатив ему четыре шиллинга и шесть пенсов в неделю. Этот последний заключал, в свою очередь, торговую сделку с другими арстантами, соглашавшимися поставит в своей комнате лишнюю кровать для новаго жильца. Все они, в отношении один к другому, становились chits. Повторяем еще, что все эти и многие другие обычаи, дававшие повод ко многим печальным явлениям, исчезли в настоящее время. Примеч. перев.}. (ИВ, т. 2, стр. 291—292)

В приложении можно ознакомиться с другими яркими примерами развернутого комментирования реалий, отличающего стратегию Введенского. Интересно, что в многочисленных работах, посвященных переводческому методу Введенского, — в том числе в работе М. Ануфриевой, которая видит в переводах Введенского оригинальные произведения, написанные на русском языке в соавторстве с Диккенсом³²⁶ и считает его стратегию сугубо осваивающей, — не упоминается и не разбирается этот прием — наиболее яркий из многочисленных «очуждающих» приемов Введенского.

Особенности передачи социальных терминов и формул общения

В отличие от ранних переводчиков «Пиквика», Введенский в большинстве случаев сохраняет английские термины социальных отношений и формулы/модели общения: обращения «сэр», «джентльмены», «миссис» и т. д., употребление «вы» по отношению к слугам и незнакомым людям более низкого социального положения и др. При этом, в отличие от ранних переводчиков, Введенский избегает употребления национально окрашенных социальных терминов («мужик», «девки» — о слугах, «барин», «барыня» — о господах). Все это говорит о его стремлении передать своеобразие социальных отношений в Англии, подчеркнуть его отличие от моделей общения, принятых в России, даже если это выглядит странно и алогично. Так, в переводе Введенского извозчик обращается к Пиквику на «вы» (и тот к нему — так же) даже в преддверии потасовки, что

³²⁶ Ануфриева М.А. Переводческая деятельность И.И. Введенского как отражение жанрово-стилевого развития русской прозы 1840—1860-х гг. — Томск, 2009. С. 126

особенно подчеркивает своеобразие и даже чуждость английских моделей общения для русского читателя:

'What's the row, Sam?' inquired one gentleman in black calico sleeves.

'Row!' replied the cabman, 'what did he want my number for?'

*'I didn't want **your** number,' said the astonished Mr. Pickwick.*

*'What did **you** take it for, then?'* inquired the cabman.

— *Что тут за свалка, Сам? — спросил какой-то джентльмен в черном нанковом сюртуке.*

— *Да вот, сэ, этому карапузику зачем то понадобился мой номер, — отвечал храбрый извозчик, указывая кулаком на м-ра Пикквика.*

— *Мне вовсе не нужен **ваш номер**, — сказал изумленный м-р Пикквик.*

— *Зачем же **вы его взяли**? — спросил извозчик. (ИВ, т. 1, стр. 12)*

Передавая разговор между гостиничным слугой (коридорным) и Пиквиком, Введенский также использует «вы»; при этом слуга употребляет по отношению к клиенту вежливую форму требования (не просьбы) — «потрудитесь сказать, сэ».

'Who's there?' said Mr. Pickwick, starting up in bed.

'Boots, sir.'

*'What do **you** want?'*

'Please, sir, can you tell me which gentleman of your party wears a bright blue dress-coat, with a gilt button with "P. C." on it?'

— *Кто там? — спросил м-р Пикквик, вскакивая с постели.*

— *Чистильщик сапогов, сэ.*

— *Чего **вам** от меня нужно?*

— ***Потрудитесь сказать сэ, какой джентльмен из вашего общества носит светло-синий фрак с золотыми пуговицами? (ИВ, т. 1, стр. 32)***

Это переводческое решение также работает на подчеркивание культурной дистанции: ведь в России тех лет отношения между постояльцами и прислугой строятся на патриархальной основе, и общение высшего с низшим происходит на «ты» — возьмем хотя бы гоголевский разговор Чичикова с гостиничным слугой:

*«Долго **изволили погулять**», сказал половой, освещая лестницу.*

*«Да», сказал Чичиков, когда взошел на лестницу. «Ну, а **ты** что?»*

«Слава богу», отвечал половой, кланяясь. «Вчера приехал поручик какой-то военный, занял шестнадцатый номер».

«Поручик?»

«Неизвестно какой, из Рязани, гнедые лошади».

«Хорошо, хорошо, **веди себя и вперед хорошо!**» сказал Чичиков и вошел в свою комнату.

Передавая разговор Пиквика с крестьянином, Введенский также выбирает нейтрально-вежливый вариант обращения («Эй, добрый человек!», «Эй, кто там!») — вспомним, что в переводе «Сына Отечества» в этом месте использовано уничижительное «Эй ты, рыжак! Глух ты, что ли?», которое не вызывает удивления в контексте патриархальных отношений русского крестьянина и помещика, однако нехарактерно для английской культуры.

A red-headed man was working in the garden; and to him Mr. Pickwick called lustily, 'Hollo there!'

The red-headed man raised his body, shaded his eyes with his hand, and stared, long and coolly, at Mr. Pickwick and his companions.

'Hollo there!' repeated Mr. Pickwick.

'Hollo!' was the red-headed man's reply.

Сзади виднелся сарай, а за сараем — огород, где копался между грядками рыжеватый детина исполинского размера. К нему-то м-р Пикквик обратился с громким восклицанием:

— *Эй, кто там!*

Рыжеватый детина выпрямился во весь рост, разгладил волосы, протер глаза и обратил лениво-холодный взгляд на м-ра Пикквика и его друзей.

— *Эй, добрый человек!*— повторил м-р Пикквик.

— *Чего надобно?*— был ответ. (ИВ, т. 1, стр. 88—89)

Когда упомянутый выше крестьянин зовет свою жену, из возможных вариантов обращения («Хозяйка!» «Жена!» и др.) Введенский выбирает англицизм «миссис»; заметим также, что жена крестьянина названа здесь нейтрально — «женщина», тогда как в

ранних переводах использовалось национально окрашенное, сниженное «баба» (пример см. в приложении 1).

Напоминание об английской природе романа

Хотя до сих пор мы видели, что стратегия передачи национально-культурной специфики «Пиквикского клуба», выбранная Введенским, значительно отличается от стратегии ранних переводчиков, у них все же есть одна общая особенность. Стремясь лишней раз подчеркнуть «английскость» романа Диккенса, Введенский регулярно прибегает к своеобразным напоминаниям о том, что описанные в романе события происходят именно в Англии. Эти указания на место действия, отсутствующие в оригинале, но прибавляемые переводчиком, призваны дополнительно обратить внимание читателя на органическую связь произведения с породившей его страной и нацией.

В самом начале романа, когда речь идет об учреждении Пиквикского клуба, упоминаются «рассказы и документы», на которые могут вдохновить пиквикистов «местные пейзажи и знакомства»:

*...that they be requested to forward, from time to time, authenticated accounts of their journeys and investigations, of their observations of character and manners, and of the whole of their adventures, together with all tales and papers **to which local scenery or associations may give rise, to the Pickwick Club, stationed in London.***

Введенский, слегка преобразуя этот фрагмент, заменяет слово «местные» на точное указание места действия — «в трех соединенных королевствах»:

*В-пятых, все сии члены-корреспонденты обязуются с этой поры доставлять Пикквикскому клубу, в Лондон, от времени до времени, подробнейшие и точнейшие отчеты о своих путешествиях и ученых изследованиях, со включением характеристических и типических наблюдений, **к каковым могут подать достаточные поводы их приключения и разнообразныя сношения с людьми в трех соединенных королевствах.** (ИВ, т. 1, стр. 2—3)*

В приложении можно найти еще ряд указаний на то, что действие романа происходит именно в Англии. Прием этот, повторимся, употребляют и ранние переводчики «Пиквика», но в контексте всей переводческой стратегии он получает абсолютно разный смысл: для В. Солоницына и его анонимного коллеги это способ формально обратить внимание на принадлежность романа к английской культуре, компенсировав

последовательное сглаживание национально-культурной специфики; для Введенского же это часть стратегии, направленной на привлечение читательского внимания к национальной самобытности диккенсовского текста.

В целом, несмотря на присутствие адаптационных тенденций, наличие ярко выраженного «очуждающего» элемента коренным образом отличает подход Введенского к передаче национальной специфики романа от подхода ранних переводчиков, стремившихся не только к стилевой, но и к культурной прозрачности текста. Казалось бы, это парадокс — ведь именно переводы Введенского, по мнению современников, сроднили Диккенса с русской литературой, помогли русскому читателю воспринять Диккенса как «своего». Разгадку следует искать снова в ценностной платформе натуральной школы, которая считала произведение художественно ценным, современным, а значит, на глубинном уровне «своим», только если в нем присутствовал интерес к национальной проблематике, национальный колорит, внимание к народным нравам и быту, поиск основ национального характера. В свете этого иностранное произведение только тогда могло быть признано достойным, когда в нем (или в его переводе) явственно ощущается его культурное своеобразие, самобытность, непохожесть. За элементами «чуждости» в переводах Введенского стоит «домашняя» ценность, ценность, порожденная отечественной литературной системой; поэтому читателям ближе Диккенс в переводе Введенского, который, притворяясь русским, вдруг тут же напоминает о своей английскости, который так же национален и выразительно-странен, как Гоголь, — он ближе русскому читателю, чем Диккенс ранних переводов, стилистически и культурно прозрачный и в силу этого гораздо менее связанный со своей национальной и культурной средой.

Итак, мы увидели, что в основе переводческой стратегии Введенского лежат ценности натуральной школы: интерес к повседневности и типизация как средство постижения реальности, интерес к индивидуально-своеобразному, интерес к социальной проблематике, демократизм в тематике и языке, интерес к национальной проблематике. В следующем разделе мы выясним, как переводческая стратегия, выбранная Введенским, сказалась на литературной репутации Диккенса.

3. Литературная репутация Диккенса после выхода переводов И. И. Введенского (1850-е — 1860-е гг.)

С выходом переводов Введенского литературная репутация Диккенса в России становится наиболее благоприятной: в прессе к нему применяют эпитеты «первый», «лучший», «замечательнейший». Так, в 1849 г. в журнале «Москвитянин» Диккенс назван «замечательнейшим современным романистом Англии»³²⁷. Анонимный критик «Современника» в 1849 г. пишет: «Диккенс должен занять место первого европейского романиста нашего времени»³²⁸. Год спустя издатели «Современника» Н. Некрасов и И. Панаев заявляют, что романы Диккенса, наряду с Теккереем, принадлежат «к лучшим произведениям не только английской, но и вообще европейской литературы нашего времени»³²⁹. В 1853 г. редакция «Современника» объявила, что «поставила себе правилом для своих подписчиков переводить каждое новое произведение Диккенса и Теккеря»³³⁰. Можно сказать, что Диккенс в этот период становится крупнейшим литературным событием современности.

При этом показательны те, какие именно положительные качества рецензенты отмечают в творчестве Диккенса. Из многих рецензий становится ясно, что свою высокую оценку Диккенс получил именно благодаря тому, что в нем стали открывать ценности, близкие русской натуральной школе. Так, анонимный критик «Современника» в 1849 г. пишет: «Одно из великих достоинств Диккенса есть *умение коснуться современных общественных вопросов* безо всякого притязания разрешить их, но так, чтобы заставить читателя задуматься над ними и невольно понять глубину их. Забавляя читателя рассказом, развлекая его мелочами, он как бы мимоходом заставляет его изучать самые трудные задачи»³³¹. Как видим, рецензент высоко ставит обращенность Диккенса к социальным проблемам современности, а ведь это — одна из ведущих ценностей натуральной школы. Даже живой комизм Диккенса («забавляя читателя рассказом») важен рецензенту не сам по себе (как это было у ранних переводчиков), а как способ в занимательной форме привлечь внимание читателей к социальным проблемам.

³²⁷ «Москвитянин», 1849, № 13, ч. 4, кн. 1-2 (Смесь). Карл Диккенс (Боз)

³²⁸ «Современник», 1849, т. 14, № 3. С. 45

³²⁹ «Современник», 1850, т. 24, № 11. С. 93

³³⁰ «Современник», 1853, т. 42, № 13, отд. 1, стр. 115)

³³¹ «Современник», 1849, т. 14, № 3. С. 45

Основан на ценностях натуральной школы и отзыв «Современника» на «Холодный дом» — при том, что анонимный рецензент критикует Диккенса за изображение резких характеров, за «дагерротипичность» в ущерб типичности³³², он все же ставит Диккенса очень высоко: с ним, по его мнению, «сроднилась русская литература».³³³ Иными словами, произошло то, на что и была направлена переводческая стратегия Введенского — читатель ощутил ценностную близость Диккенса русской литературе и натуральной школе как ее наиболее инновационному, экспериментальному направлению.

Такая репутация Диккенса не в последнюю очередь складывается благодаря выходу нового перевода «Пиквика». В 1852 г. в «Отечественных записках»³³⁴ появляется отзыв на «Пиквикский клуб», в котором можно отчетливо проследить, как изменилось восприятие этого романа после выхода перевода Введенского. Автор рецензии с юмором и добротой пишет о чистосердечном и наивном Пиквике: «Сам автор теории пискарей — драгоценный человек! ... Плохо знал он психологию, зато сам был прекраснейший человек, нисколько не подозревая, что этим стоит полного курса “Психологических исследований”. ... Куда переносил он свое мыслящее око, там он непременно ошибался; где же он не думал и куда не простирал своих исследований, например, в свое сердце, — там все выходило прекрасно». По мнению рецензента, Пиквик — глубоко национальный английский тип: «Самое лицо мистера Пиквика можно отодвинуть не только к XVIII, но даже и к XVII столетию, а кому угодно, то и дальше. Это тип антиквариев-филологов, психологов уже известных миру своей кропотливостью в кабинетах и своим полным незнанием света — людей благородных и желающих делать добро, но не умеющих... потому, что они запутаны в школьных мелочах». То, что в Пиквике опознается национальный *тип*, конечно, свидетельствует о том, что роман воспринимается через призму ценностей натуральной школы — как художественное исследование национального характера в его типичных проявлениях. Более того, читая перевод Введенского, автор отзыва отчетливо ощущает близость романа с гоголевскими «Мертвыми душами»: «Джингль лжет, как Ноздрев», — замечает он. Показательно и то,

³³² Хотя, как мы помним, в русле натуральной школы сосуществовали обе эти формы изображения реальности, и своеобразие индивидуальных характеров в их мельчайших подробностях свойственно не только физиологическому очерку, но и творческой манере, например, Гоголя или ранних Тургенева и Достоевского, близких тогда натуральной школе — см. Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическое своеобразие). — Л.: Наука, 1974. С. 107

³³³ «Современник», 1853, т. 42, № 11. С. 68

³³⁴ «Отечественные записки», 1852, т. 81. С. 41-45

что рецензент отмечает верность и живость Диккенса в изображении действительности, рассматривает «Пиквика» как огромную мастерски выписанную картину жизни: «Самая же жизнь, которая выведена автором в форме вводных рассказов, в форме тех лиц, с которыми сталкивался Пиквик, на праздниках в семействах, в судах, в приемных адвокатов и в долговых тюрьмах, так многообразна, до того полна яркими и свежими красками, до того проникнута неподдельною веселостью, комизмом и правдивостью описаний, что вы прочтаете это огромное произведение как самую коротенькую повесть любимого вами автора». Этими словами рецензент оправдывает свободную, «лоскутную» композицию романа, которую породило гоголевское направление и которую не приняли бы толстые журналы конца 1830-х гг., ориентированные на динамичный сюжет. Такая композиция служит новым задачам литературы, выдвинутым опять же натуральной школой, — быть верным изображением живой современности, в том числе «низких» ее сторон (обратим внимание, какие сцены с восторгом перечисляет рецензент — домашние праздники, суды, приемные адвокатов, долговые тюрьмы, то есть обыденные, прозаические стороны повседневной жизни). То, что свободная композиция, — как и богатство бытовых подробностей, и многочисленные побочные эпизоды, где поэтически описываются прозаические стороны жизни, — была «возвращена» роману именно Введенским, свидетельствует о том, что прежде всего благодаря ему Диккенс стал восприниматься сквозь призму гоголевского направления.

О том, насколько старая стратегия перевода не соответствовала новому восприятию Диккенса, можно судить по статье «Литературные и журнальные заметки»³³⁵. Анонимный автор этой статьи высоко ставит переводческие методы Введенского и критикует подход к переводу, практикуемый в «Библиотеке для чтения». Возражая против обыкновения «Библиотеки» переводить английские романы через французский язык, автор утверждает, что французская традиция вольных переводов стирает культурное и стилистическое своеобразие переводимых текстов, препятствует демократизации литературного языка и расширению его границ: согласно французской традиции, пишет он, «Для того, чтоб ввести такого дикаря и невежду [как Шекспир] в порядочное общество ... надлежало его ... одеть в щегольской кафтан, осыпать пудрой, перетянуть в ниточку и завить по последней моде». Затем, пишет автор статьи, «Ричардсон и Фильдинг, Стерн и Шеридан

³³⁵ «Отечественные записки», 1852, т. 85, ноябрь.

подверглись такой же участи, как Шекспир, не говоря уже о позднейших и преимущественно современных нам писателях, с которыми французские переводчики управляют, с позволения сказать, без всякой совести. Все романы Диккенса переведены на французский язык, но поверите ли, что ни один из этих переводов не представляет надлежащего сходства с оригиналом?». Таким образом, сам выбор французского перевода в качестве посредника оказывается несостоятельным, поскольку мешает раскрыть те достоинства, которые ценны в хорошей литературе с точки зрения рецензента «Отечественных записок»: разнообразие стилевых регистров, демократизм и странность языка, эксперименты с языком и образностью. Это все ценности, выдвинутые натуральной школой, и неудивительно, что «Отечественные записки» против переводов, сглаживающих эти аспекты литературных произведений.

Возвращаясь к ранним переводам «Пиквикского клуба», автор критикует вольный французский перевод, с которого они были сделаны и недостатки которого вобрали в себя: «Так, «Пиквикский клуб» вышел в Париже под следующим заглавием: *Le club de Pickwistes, roman comique (!) par Charles Dickens, traduit librement de l'Anglais par madame Eugénie Niboyet*. Свобода переводчицы состоит в том, что, во-первых, она сократила свой оригинал более чем наполовину, во-вторых, в том, что сгладила все национальные черты английского характера, сообщив им французский лоск, и, в-третьих, в том, что вводные повести, включенные в этот роман, или переделала на свой лад, или вовсе исключила, или заменила оригинальными рассказами своего собственного изделия. Таковую же участь испытали во Франции «Николас Никльби», «Домби и Сын», «Мартин Чезлвит». Таким образом, переводчица устранила именно то, что высоко оценил бы в Диккенсе русский читатель — приверженец натуральной школы: национальный колорит, социальную проблематику, заключенную во вставных новеллах, полноту картины английской жизни, нарушенную сокращением.

Именно несовершенством ранних переводов, по мнению автора статьи, объясняется недооценка Диккенса в России — Диккенса, которого сам автор с уверенностью называет *гениальным* писателем: «Теперь я понимаю, отчего происходит у нас равнодушие к Диккенсу публики в той ее части, которая знакома с его романами по французским переводам. ... Меня в высшей степени всегда изумляло то, что даже ... сами журналисты знакомят своих читателей с произведениями английских писателей посредством

французских переводов. “Библиотеке для чтения” 30-х годов, бесспорно, принадлежит та честь, что она первая из всех журналов тогдашнего времени обратила внимание на великолепную литературу, но ... сама же “Библиотека” окончательно испортила свое дело тем, что по большей части переводила английских писателей с французского языка. ... Диккенс, несчастный Диккенс едва ли не всего более пострадал от этой бесцеремонной манеры управляться с гениальными писателями». В переводе «Библиотеки», говорит автор, «... “Николас Никльби” съезжился в чрезвычайно странную повесть листов в 20»; такую же участь претерпел и «Пиквик», «исковерканный, искаженный, разбавленный водянистым остроумием и фантастическими вымыслами самой “Библиотеки”». Следствием такого сокращения стало то, что Н. А. Полевой в «Русском вестнике», разбирая эти романы Диккенса, «назвал их автора балаганным писателем и поставил его чуть ли не ниже Поль де Кока!». Новая эра в восприятии Диккенса, по мнению автора, должна начаться с новых переводов, выполненных Введенским: «... “Отечественные записки” вновь перевели “Замогильные записки Пиквикского клуба”, и мы смеем думать, что мастерскими переводами г. Введенского в полной мере восстановлена репутация Диккенса в русской литературе». Таким образом, рецензент «Отечественных записок» говорит о несостоятельности прежней (модной, «поль-де-коковской») модели восприятия Диккенса и косвенно утверждает другую модель — «гоголевскую», воплощенную в переводах Введенского.

Самого Диккенса как писателя автор ставит исключительно высоко: «... Мне кажется, что Диккенс — неоспоримо первый европейский беллетрист XIX века», — утверждает он. Как и рецензент «Современника», он стоит на ценностных позициях натуральной школы — он хвалит Диккенса за то, что у него «все действующие лица — *типы*», они «глубоко врезаются в память и остаются в ней навсегда», хотя «это совершенно оригинальные типы, которые *могли родиться и вырасти только на чужеземной почве*» (снова — типизация и интерес к национальному характеру). По умению очертить характер рецензент ставит Диккенса в один ряд с Шекспиром; это первый шаг в сторону исключения Диккенса из ряда модных беллетристов и помещения в другой ряд — национальных писателей-новаторов, каким когда-то был Шекспир, и мировых гениев, каким он признан ныне.

«Библиотека для чтения» попыталась возразить «Отечественным запискам», отстаивая свою стратегию «ознакомительного» сокращенного перевода³³⁶: в 1853 г она так пишет о переводе «Пиквикского клуба» Введенским: «Какая богатая жатва непосянного ума! Какая славная добыча великого набега переводчиков на чужие литературы! ... Это не значит, чтобы я был противник переводов. Нисколько. Я полагаю, что если они и не имеют литературного достоинства, то все-таки могут быть полезны известной части читающего класса: посредством их многие имеют случай познакомиться с содержанием книг, о которых они иначе не имели бы понятия. Но только с содержанием, не более. ... Уничтожьте в ней [иностранной книге] язык и слог оригинала — что в переводе неизбежно — остаются общие места, повторение давно известного и скука!» Таким образом, автор прямо ограничивает функцию перевода ознакомлением с содержанием оригинала, и в то же время не верит в возможность новых открытий в области содержания и тем. К тому же, признавая ценность стилистического своеобразия текста, автор провокационно заявляет, что передать это своеобразие в переводе невозможно.

Формально признавая литературные достоинства «Пиквикского клуба», журналист отказывает ему как в популярности (называя его «почти забытым»), так и в возможности достойных его переводов: «... Из всех сочинений Диккенса самое неудобопереводимое — бесспорно, этот роман, некогда получивший широкую известность, ныне почти забытый: в английском оригинале он прельщал своим слогом, своей манерою, но главное — своею резкою, живою национальностью предметов, лиц и выражений; в переводах он длинен, приторен, утомителен, как бы ни были хороши переводы». Вероятно, здесь имеются в виду доступные автору полные переводы — например, немецкий перевод или перевод Введенского.

Единственным приемлемым вариантом перевода «Пиквика» автор считает сокращенный перевод: «При первом появлении “Записок о Пиквикском клубе” они были помещены в “Библиотеке для чтения” в сокращенном переводе, сделанном искусною рукою В. А. Солоницына, и тогда очень понравились русским читателям. Кажется, что **только в таком виде и могут они нравиться вне Англии**».

Однако высказывания, подобные этому, объясняются скорее факторами журнальной конкуренции — оправдать сокращенный перевод и очернить гораздо более полный

³³⁶ «Библиотека для чтения», 1853, т. 118, март, стр. 17 (Литературная летопись).

перевод конкурента как «длинный и утомительный». Объективно же популярность Диккенса в новых переводах, в том числе в переводах Введенского, и его статус в глазах русских читателей и критиков стремительно растет. Справочный энциклопедический словарь Старчевского (1854 г.) называет Диккенса «первым из современных юмористических писателей Англии» и отмечает, что «содержанием его романов служит народность, понятная каждому»³³⁷. Критик «Русского вестника» (1856 г.) видит Диккенса «во главе современных английских романистов нашего времени»³³⁸. Даже «Библиотека для чтения» уже не отрицает неоспоримую популярность и высокое дарование Диккенса, наконец признавая за ним высокий культурный статус: в 1855 г. в статье «История английской литературы»³³⁹ мы находим, что «Диккенса нельзя не признать величайшим современным романистом и не поставить наряду с первыми романистами всех времен и народов». Среди основных достоинств Диккенса автор статьи называет гуманизм, проповедь любви к ближнему и сатирическое, но смягченное человеколюбием обличение зла: «Сатира не щадит его отечества, но смягчена теплотою души, любовью и состраданием» — как видим, этот набор качеств не совпадает с тем, за что ценят Диккенса сторонники гоголевского направления. В то же время в «Записках Пикивикского клуба» автор видит «ряд оригинальных типов, живьем выхваченных из действительной жизни» — таким образом, по крайней мере отчасти «Библиотека для чтения» солидаризируется с тем взглядом на Диккенса, который стал господствующим в русском литературном поле благодаря «Отечественным запискам». Более того, даже те редкие рецензенты, которые видят в Диккенсе признак упадка современной литературы, не отрицают его социального значения (даже если критикуют его как недостаток) — как, например, автор статьи в журнале «Пантеон» (1855 г.)³⁴⁰, который сетует на упадок современного английского общества и литературы и говорит, что Диккенс «от сна перейдет к смерти, если будет и впредь членом бестолкового общества преобразователей административного управления».

³³⁷ Отметим, что если народность Диккенса понятна «каждому» — то есть каждому русскому читателю, — то в этом велика роль Введенского и схожих по стратегии переводчиков, стремившихся сохранить национальный колорит романа.

³³⁸ «Русский вестник», 1856, т. 4, август, кн. 1. С. 477

³³⁹ «Библиотека для чтения», 1855, т. 133, октябрь. С. 498—499 (Науки и искусства), «История английской литературы»

³⁴⁰ Алисон А. Джемс, Бульвер и Диккенс // «Пантеон», 1855, т. 23, № 9

В 1850-е гг., в период после выхода переводов Введенского, Диккенс стал поистине родным русскому читателю. Об огромной популярности Диккенса в эти годы пишут как современники, так и авторы позднейших мемуаров и воспоминаний. В 1856 г. журнал «Живописная русская библиотека» с юмором писал о бешеной популярности Диккенса в России, при этом искренне признавая за ним достойное место в мировой литературе: «Имя Чарльза Диккенса — одно из самых известных в современной литературе Европы. Многие толстые журналы ... немедля переводят и печатают романы его, иногда одновременно в двух, трех изданиях. ... Как, должно быть, приятно прочитать отрывок одного и того же романа в одном журнале, потом в другом, иногда и в третьем, а потом еще отдельною книгою»³⁴¹! «Русские читатели знают романы Диккенса наизусть», — утверждает автор этой статьи. Далее следует биографическая справка, рассказ о привычках и жизни писателя — свидетельство того, что Диккенс стал крайне актуальной фигурой для современной литературы, человеком, жизнью которого начинают интересоваться, как жизнью знаменитости.

В 1850-е годы наступает период, когда публика начинает интересоваться частной жизнью Диккенса. Гениальный писатель-современник возбуждает интерес как личность, как фигура всеобщего поклонения и почитания: журналы пишут о его воспитании и образовании, о его домашнем театре, о его публичных чтениях, путешествиях³⁴².

По смерти Диккенса анонимный автор одного из некрологов писал о 1850-х годах: «Диккенс и Теккерей — вот два писателя, в дни юности бывшие для нас образцами современных романистов. Мы считали их властителями наших дум...». Их романы «были манной в пустыне и поглощались большинством читателей с интересом, который теперь, пожалуй, едва ли будет понятен»³⁴³. В воспоминаниях о жизни профессора И. Я. Порфирьева, читавшего курс словесности в Казанской духовной академии, говорится об огромной роли Диккенса в жизни учащейся молодежи: «Теперь трудно и представить, какое сильное впечатление производили на студентов, например, переводы Диккенса и Теккерей. Каждая книжка журнала, где они помещались, была событием; ее торжественно приносили в академию и прочитывали сообща в многочисленном кружке

³⁴¹ «Живописная русская библиотека», 1856, т. 1, № 37

³⁴² См. Фридлиндер Ю.Р.; Катарский И.М. Чарльз Диккенс: Библиогр. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз.: 1838—1960. — М.: 1962

³⁴³ Санкт-Петербургские ведомости, 1870, № 160, 21 июня, анонимный автор

слушателей; чтение сопровождалось замечаниями, критикой и жаркими спорами»³⁴⁴. Об этом же пишет в свои мемуарах П. Д. Боборыкин, воспитанник нижегородской гимназии: в 1850-х гг. «...герои Диккенса и Теккерея сделались нам близки и по разговорам старших, какие слышал я всегда и дома»³⁴⁵. Л. П. Шелгунова, вспоминая свою юность в начале 1850-х гг., пишет: «...к Диккенсу я тогда почувствовала такое благоговение, что именами из его романов называла всех животных, которых заводила»³⁴⁶. Еще один мемуарист, Г. Н. Потанин, свидетельствует об этих годах: «Диккенс был тогда у всех на языке»³⁴⁷.

Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855)³⁴⁸ отмечает повышенную актуальность Диккенса в 1840-е — 50-е гг., его близость тогдашним тенденциям русской литературы. Он, как и многие читатели той эпохи, воспринимает Диккенса органической частью гоголевского периода, своего рода английским Гоголем — не случайно он сближает их имена: «писатели, подобные Диккенсу и Гоголю, изображающие повседневную жизнь», говорит он, мало подошли бы под идеал тех, кто склонен искать поэзию в одном только «возвышенном, далеко превосходящем явления обыденной действительности»³⁴⁹. По мнению Чернышевского, в гоголевский период Диккенс был близок основной направленности русской литературы, а отсутствие «Диккенсов и Теккереев», то есть писателей, обращенных к социально-нравственным вопросам действительной жизни, в Германии он считает причиной бедности немецкой словесности.

Сближает эти имена и другой русский писатель, выступающий в данном случае в роли критика, — А. Гончаров. В очерке «Литературный вечер»³⁵⁰ Гончаров называет Диккенса создателем литературной школы, наряду с Пушкиным и Гоголем. А в статье «Лучше поздно, чем никогда»³⁵¹, он дает Диккенсу высочайшую оценку, отмечает его огромное

³⁴⁴ «Иван Яковлевич Порфирьев. Биографический очерк». — Казань, 1890

³⁴⁵ Боборыкин П.Д. Воспоминания в 2 томах. — М.: 1965 т. 1 С. 50

³⁴⁶ Шелгунова Л.П. Из далекого прошлого. — СПб, 1901. С. 48.

³⁴⁷ Потанин Г.Н. Биографические сведения о Чокане Валиханове. // Сочинения Чокана Чингисовича Валиханова. — СПб, 1904. С. 28

³⁴⁸ Чернышевский Н.Г. Очерки Гоголевского периода русской литературы. Критика и библиография. Заметки о журналах. — 1856 г. Издание М.Н. Чернышевского.

³⁴⁹ Там же, с. 169

³⁵⁰ Гончаров И.А. Литературный вечер // Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит.: 1952—1955. — Т. 7. Очерки, повести, воспоминания. 1954. С. 100—192.

³⁵¹ Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит.: 1952—1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 64—113.

культурное влияние и важную роль в формировании русского романа: «В нашем веке нам дал образец художественного романа, общий учитель романистов — это Диккенс». Интересно помещение Диккенса в ряд учителей и образцов русской литературы: Диккенс, «завоевавший» русскую литературу в переводах — в первую очередь, в популярнейших, высоко оцененных переводах Введенского, — становится, по мнению Гончарова, ее органической частью, определяет ход ее развития наряду с Пушкиным и Гоголем.

В 1860-е культурный статус Диккенса продолжает упрочиваться; так, Д. И. Писарев в статье «Реалисты» ставит его во главе английской словесности: «Кто, например, стоит во главе современной английской литературы? Уж конечно не Теннисон, а Диккенс, Теккерей, Тrollop, Элиот, Бульвер, то есть все прозаики и романисты». Диккенс, по мнению Писарева, входит в число «замечательных поэтов и самых полезных работников нашего века»³⁵².

Однако параллельно этому процессу признания и закрепления за Диккенсом высокого культурного статуса, с конца 50-х гг. непосредственная актуальность Диккенса для современной русской литературы начинает снижаться. В период 1860-80 гг. И. Гредина отмечает и аргументированно подтверждает цитатами повышение интереса писателей к Диккенсу как к учителю и образцу и одновременный спад интереса к нему в текущей критике³⁵³. И. Катарский также приводит по 1860-м гг. статистику, демонстрирующую снижение количества переводов Диккенса и критических отзывов о нем в русской печати. Причину Катарский видит в том, что в этот период «многолетнее вынужденное самоограничение русской печати, преимущественно интересовавшейся произведениями иностранной литературы, сменилось повышенным вниманием к запросам отечественной литературы и общественной мысли. Интерес даже к такому очень близкому по духу писателю, как Диккенс, должен был неизбежно поослабнуть»³⁵⁴. Действительно, в шестидесятые годы русский роман переживает подлинный расцвет; в это время творят такие писатели, как Достоевский, Толстой, Салтыков-Щедрин, и хотя они вдохновляются Диккенсом и нередко испытывают на себе его творческое влияние, русского читателя все больше интересует стремительное развитие отечественной литературы и все меньше —

³⁵² Писарев Д.И. Реалисты. // Писарев Д. И. Литературная критика в трех томах. Т. 2. Статьи 1864—1865 гг. — Л.: 1981. С. 132

³⁵³ Гредина И. Восприятие Диккенса в России (1860-1980 гг.). Дисс. на соискание степени кандидата филологических наук. — Томск, 2000. С. 118—119.

³⁵⁴ Катарский И.М. Диккенс в России. — М.: 1966. С. 309.

переводной роман, в том числе и диккенсовский. Еще в 1856 г. Чернышевский в статье «Очерки гоголевского периода русской литературы»³⁵⁵ пишет: «Ныне романы Диккенса далеко не возбуждают того интереса, какой бы возбуждали 15 лет тому назад». Это явление он объясняет бурным развитием отечественной литературы, которая шагнула далеко вперед благодаря Гоголю и Белинскому. Конечно, Чернышевский все же включает Диккенса в число «людей, которыми гордится новая европейская литература», вместе с Жорж Санд, Беранже и Теккереем. «Англичане до сих пор ставят Бульвера наравне с Диккенсом и Теккереем — у нас кто не видит разницы между этими писателями?» — говорит критик, подчеркивая высокий статус Диккенса по сравнению с модным беллетристом Бульвером. И в то же время в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855)³⁵⁶, развивая мысль о том, что во всем прекрасном есть недостатки, Чернышевский критикует романы Диккенса за то, что они «почти постоянно приторно-сентиментальны и очень часто растянуты», «кстати и некстати наполнены любовью», за то, что «у него всегда торжествует добродетель на земле, а порок наказан». Таким образом, избирая Диккенса как эталон «прекрасного», Чернышевский все-таки смотрит на него строгим критическим взглядом.

В 1864 г. журнал «Заграничный вестник»³⁵⁷ отмечает снижение интереса русской читающей публики к Диккенсу: «последние произведения великих английских романистов были так плохи, что фраза «новый роман Диккенса и Теккерее» не производит уже прежнего магического действия». Дело, конечно, не в низких художественных достоинствах романов, а в снижении их актуальности. Показательно, что, говоря о выходе «Нашего общего друга», анонимный рецензент полагает, что «новое произведение Диккенса вполне обещает поддержать славу “Пиквика” и “Домби и сына”» — именно эти романы, переведенные Введенским, ассоциируются в сознании русского читателя с творческим триумфом Диккенса.

Все реже становясь объектом непосредственного внимания журнальной критики, Диккенс с шестидесятых годов переходит в руки учебных пособий, историй литературы, справочников и словарей. Этот процесс можно назвать началом классикализации

³⁵⁵ Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0210.shtml

³⁵⁶ Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Н. Г. Чернышевский. Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. — М.: 1984.

³⁵⁷ «Заграничный вестник», 1864, т. 2, вып. 4. С. 207

писателя, включением его в круг канонических авторов, знать о жизни и творчестве которых обязан каждый образованный человек. Процесс канонизации и классикализации Диккенса завершится после смерти писателя (1870 г.), в 1870-е — 90-е гг., когда его высокий статус закрепится во множестве некрологов, о его жизни и творчестве выйдут целые тома, а сам он продолжит шествие по учебникам истории литературы. И уже в 1880-е гг. новый статус Диккенса-классика породит потребность в его новом переводческом истолковании. В последние два десятилетия XIX века те переводы Диккенса, которые наиболее способствовали закреплению его высокого культурного статуса и заставили признать в нем гениального современного писателя-новатора (речь идет в первую очередь о переводах Введенского и других переводах школы «Отечественных записок» и «Современника») сменяются многочисленными новыми переводами, выполненными уже с иной целью и в рамках иной стратегии. Об этом речь пойдет в третьей и последней главе данной работы.

Глава 4. Сотворение классика. Диккенс в переводах просветительских издательств (1890-е гг.)

Переводы Диккенса, появившиеся в конце XIX века в книжных сериях и собраниях сочинений, отразили и закрепили новую литературную репутацию английского романиста — репутацию классического автора. Ярким примером подобных переводов служат три перевода «Записок Пиквикского клуба», появившиеся в 1894, 1892—1897 и 1896—1899 годах. В этих переводах, выполненных с разной степенью индивидуального мастерства и даже с разной степенью добросовестности, тем не менее прослеживается общая стратегия, обусловленная новым, более высоким культурным статусом Диккенса.

1. Культурный контекст переводов «Пиквикского клуба» 1890-х гг. Диккенс в программе просветительских издательств.

Литературная репутация Диккенса в 1860-е — 1880-е гг.

Как отмечалось в предыдущей главе, с 1860-х годов непосредственная актуальность Диккенса для русской литературы снижается, хотя его культурный статус остается стабильно высоким. Если в 1840—1850-е годы упоминания Диккенса чаще всего можно было встретить в библиографических журнальных разделах, посвященных отзывам на книжные новинки, в серии ежегодных статей В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу» и в журнальной критике (что отражает непосредственную связь Диккенса с художественными поисками и конфликтами, происходившими в отечественной литературе), то с 1860-х годов имя Диккенса принадлежит по большей части историко-литературным работам, в том числе различным учебным пособиям и биографиям. Хотя лишь редкие из этих работ напрямую помещают Диккенса в один ряд с мировыми классиками уровня Шекспира и В. Скотта (что вполне объяснимо недостаточной временной дистанцией — ведь вплоть до своей смерти в 1870 г. Диккенс ведет активную творческую деятельность и остается участником современной литературной жизни), само включение его в число писателей, оставивших след в истории мировой литературы, упрочивает его культурный статус.

Одной из первых историко-литературных работ, в которых упоминается Диккенс, является книга немецкого автора Ю. Шмидта «Обзор английской литературы XIX столетия»³⁵⁸ (1864). Эта работа, вышедшая в очень плохом, изобилующем погрешностями русском переводе, приводится здесь, поскольку по факту ее публикации в России она также оказала влияние на формирование литературной репутации Диккенса как классика.

Диккенс назван в этой книге «одним из любимейших английских новеллистов». Автор отмечает такие достоинства Диккенса, как развитое воображение («удивительную способность оживлять при помощи воображения самые бездушные предметы»), любовь к деталям и талант поэтического изображения мелочей («удивительную проницательность, с которой он схватывает самые незначительные черты характера»), талант рассказчика («дар повествования, делающий занимательным и самое пустое содержание»). При этом немецкий литературовед, стоя на позициях чисто эстетического назначения литературы, осуждает у Диккенса социально-критические и дидактические места как погрешность против художественной правды и гармонии: «Сатирические места особенно слабы. ... Здесь обыкновенно поэт до такой степени увлекается порывами своего гнева, что не только ослабляет эстетическое впечатление, но и самая способность изобретения выступает из границ правды, действительности»³⁵⁹.

Подлинным шедевром Диккенса автор считает именно первый его роман — «Пиквикский клуб», сравнивая его с «Дон Кихотом» и говоря, что этот роман «навсегда утвердил за собой право гражданства в истории поэзии». Однако, словно сожалея о своем восторженном порыве, критик вслед за столь лестной похвалой перечисляет недостатки этого романа: «небрежность в обработке», слабость композиции («разрозненные юмористические сцены, слабо связанные тождественностью лиц»), любовь Диккенса к гротеску и шаржу (автор «нарушает законы действительности и внутреннюю поэтическую правду», ему «не удастся психологический тонкий анализ»), изображение повседневной жизни и в том числе ее низменных сторон (где Диккенс «выходит за границы эстетического, изображая какую-либо низость»)³⁶⁰. При всех достоинствах Диккенса,

³⁵⁸ Шмидт Ю. Обзор английской литературы XIX столетия. Пер с нем. — СПб, 1864.

³⁵⁹ Там же, с. 181

³⁶⁰ Там же, 182—183. Интересно, что недостатки эти соответствуют как раз тому, что ценил и усиливал в «Пиквике» Введенский на рубеже 1840-х — 50-х годов: свободная, лоскутная или «панорамная», композиция; демократическая тематика и язык; гротеск и карикатурность.

заключает Шмидт, у него «еще многого недостает для художественного совершенства»³⁶¹. Однако признание за автором «Пиквика» права на гражданство в мировой литературе и сравнение его с таким признанным классиком, как Сервантес, может считаться одним из первых шагов на пути к классикализации самого Диккенса.

В 1866 г. выходит еще одна историко-литературная работа о Диккенсе — статья В. Чуйко «Английские романисты (по Тэну)»³⁶². Начиная свою статью-переложение работы знаменитого французского литературного критика, Чуйко предполагает, что читателям будет интересно «познакомиться с критическими воззрениями И. Тэна на двух знаменитых английских романистов, *теперь, конечно, сходящих со сцены*, но в продолжение долгого времени *имевших громадное влияние не только в Англии и остальной Европе, но и у нас*»³⁶³. Таким образом, он отмечает две актуальные для этого периода тенденции в восприятии Диккенса — снижение его актуальности и при этом признание за ним высокого культурного статуса.

В статье выделяются следующие характерные черты творчества Диккенса: сильное воображение; многостраничные описания, полные конкретной, живой образности; странные метафоры, которые «вызывают в уме читателей смешные зрелища (до болезненности галлюцинаций)»³⁶⁴. Автор также отмечает глубокую эмоциональность Диккенса: он «не может холодно относиться к предмету» и «никогда не оставляет того сердечного тона, который придает особенную прелесть его романам». Он сравнивает Диккенса с «чувствительной женщиной, которая то смеется, то плачет». Диккенсу также свойственна веселость, смех составляет неотъемлемую часть его творчества, но в этом смехе критик видит едкую сатиру: «Диккенс смеется едко, оскорбительно, он не изображает, а наказывает», «ирония все усиливается, переходя в сарказм». За этим юмором, по мнению критика, стоит печаль: «Диккенс всегда печален, но заставляет смеяться карикатурой, доведенной до крайности»³⁶⁵.

Чуйко также подчеркивает национальное своеобразие Диккенса, те черты, которыми его творчество обязано английской культурной среде: морализм, боязнь

³⁶¹ Там же, с. 186

³⁶² Чуйко В.И. «Английские романисты (по Тэну)» // Женский вестник, № 2, 1866, с. 1—41 (Критика и библиография)

³⁶³ Там же, с. 4

³⁶⁴ Там же, с. 18

³⁶⁵ Там же, с. 22

сильных страстей, приверженность семейным ценностям. В персонажах Диккенса критик также видит яркие национальные типы («учитель — сухарь и практик», «коммерсант-аристократ» и т. д.).

Помимо прямого высказывания о высоком культурном статусе Диккенса, о его громадном влиянии на мировую литературу, этот отзыв интересен тем, что, не сравнивая напрямую Диккенса с Гоголем, автор называет в числе его достоинств узнаваемые «гоголевские» черты: любовь к странным и фантастическим образам, карикатуре и гротеску (не случайно упоминается «болезненность галлюцинаций»), изображение ярких национальных типов и смех, за которым стоит широчайшая гамма чувств, от печали до горького гнева. Такой отзыв, как нам кажется, в совокупности с «гоголевском» ключе переводами Введенского работает на сближение Диккенса с русским классиком, чья гениальность к тому моменту уже общепризнана.

Интересно, что Чуйко, в противоположность Шмидту, упрекает Диккенса за то, что тот «не натуралист, не физиолог, что точка зрения естествоиспытателя ему чужда, что его постоянные тенденции быть моралистом, что его неспособность холодно и беспристрастно отнестись к явлению не позволили ему раскинуть перед вами широкую историю страсти или историю характера», что «великие интересы человечества не занимают его», он не вносит в сокровищницу вашего знания новых идей. Если для Шмидта Диккенс слишком «натуралист», то для Чуйко — слишком «идеалист»; так или иначе по мнению обоих исследователей он не удовлетворяет актуальным требованиям литературного процесса.³⁶⁶

Литературовед и педагог А. И. Линниченко посвящает Диккенсу раздел «Курса истории поэзии» (1861)³⁶⁷, где дает краткий очерк творческой деятельности романиста. Как и предыдущий автор, Линниченко подчеркивает высочайший культурный статус Диккенса не только на родине, но и во всем мире: «гениальнейшим современным романистом Англии и всей Европы признают Ч. Диккенса». Поскольку это мнение высказано в историко-литературном учебном пособии, из уст ученого и педагога, оно обладает значительным «весом» в формировании литературной репутации Диккенса.

³⁶⁶ Там же, с. 35

³⁶⁷ Линниченко А.И. Курс истории поэзии для воспитанниц женских институтов и воспитанников гимназий. — Киев, 1861.

В 1866 г. А. И. Линниченко вновь возвращается к творчеству Диккенса, уже более подробно, в работе «Очерк поэтической деятельности английского романиста Ч. Диккенса»³⁶⁸. Начиная свою речь на торжественном акте университета, Линниченко, что характерно, отмечает падение актуальности Диккенса в России: «...Я боюсь упрека за этот выбор предмета, не имеющего, по-видимому, отношения к тем великим вопросам, которые разрешаются в нашем отечестве в настоящее время»³⁶⁹. Однако для ученого важно вневременное значение Диккенса. Снова Линниченко называет Диккенса «первостепенным английским романистом» и «гениальным юмористом», отмечает, что литература «чуть ли не ежегодно обогащается новыми художественными созданиями высокого таланта Диккенса»³⁷⁰. Таким образом, еще при жизни Диккенса критик констатирует и закрепляет его высокий статус в российской культуре.

Позиция, с которой Линниченко оценивает Диккенса, противоположна позиции И. Тэна и его российского популяризатора В. Чуйко с их идеями жесткой социальной, географической и исторической обусловленности искусства. Критикуя чрезмерную увлеченность современной ему литературы социальными вопросами, материализмом и нигилизмом, Линниченко напоминает о том, что главная ценность искусства — художественная, эстетическая и нравственно-формирующая. Именно с этой точки зрения он оценивает Диккенса. При этом в перечне характерных черт диккенсовского творчества Линниченко в целом солидарен с другими критиками этого периода. В числе таких черт он называет богатые живописными подробностями описания, источником которых служит «чистая фантазия»; не менее богатое воображение, которое критик уподобляет «туго натянутой струне», издающей неповторимые звуки; напряженную эмоциональность — «страсть и нетерпение, свойственные лишь англичанам», «страстный тон», никогда не покидающий Диккенса; и наконец, гуманизм и сострадание: «кто не читал романов Диккенса, тот не знает, что такое истинное сочувствие»³⁷¹, пишет он.

Интересно, что Линниченко также сближает Диккенса с Гоголем: он замечает за ним любовь перечислять подробности, мелочи, «как наш Гоголь»; он говорит, что Диккенс, «по счастливому выражению Гоголя», озирает жизнь, «мелочи ее, всю тину и

³⁶⁸ Линниченко А.И. Очерк поэтической деятельности английского романиста Ч. Диккенса // «Университетские известия» — Киев, 1866, № 9.

³⁶⁹ Там же, с. 1

³⁷⁰ Там же, с. 7—8

³⁷¹ Там же, с. 11

пошлость, опутавшие ее, сквозь видимый миру смех и неведомые ему слезы». Однако если Чуйко видит в диккенсовском смехе острую сатиру, то Линниченко с его неприятием дидактизма и внеэстетических задач литературы — «самого веселого, самого шутиwego, самого комического из всех писателей Англии», способного, впрочем, перевоплощаться в едкого сатирика: «нет ничего тягостнее для души этих длинных иронических глав, в которых каждая строка дышит сарказмом»³⁷².

Наконец, Линниченко, как и его предшественники, отмечает глубокое влияние на Диккенса национальной английской культуры: нравственную чистоту его произведений, его приверженность семейным ценностям. Интерес к национальному характеру критик видит и в выборе предмета изображения: талант Диккенса, по мнению Линниченко, «обращен преимущественно к изображению национальных нравов», создает «галерею живых портретов современной английской жизни»³⁷³.

Таким образом, Линниченко в своей оценке Диккенса близок к Тэну и изложившему его мысли Чуйко, однако расходится с ними в оценке его юмора — если те видят в нем прежде всего едкую критику социального и нравственного несовершенства, то Линниченко — способ эстетического примирения с несовершенной реальностью.

Еще одна переводная работа конца XIX века, внесшая, несомненно, вклад в формирование литературной репутации Диккенса как мирового классика — это сочинение немецкого философа М. Каррьера «Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества» (1875)³⁷⁴. Оно изобилует сравнениями Диккенса (и его современника Теккерея) с гениями мировой литературы: «Теккерей ... и Диккенс ... примыкают опять к Стерну, Фильдингу и Свифту, и, великие, подобно им, идут по указанному Шекспиром пути изображения характеров, реалистической отчетливости при идеализме содержания и цели и при сопровождающем все это юморе». Позже в длинный ряд классиков, окружающий имя Диккенса, Каррьер добавляет еще и Сервантеса, сравнивая с его произведениями диккенсовского «Давида Копперфильда» (вспомним, что в другой переведенной на русский язык немецкой работе с романами Сервантеса сравнивался «Пиквик»).

³⁷² Там же, с. 12

³⁷³ Там же, с. 15

³⁷⁴ Каррьер М. Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества. — М., 1875. Т. 5. С. 531—532.

Каррьер выделяет в творчестве Диккенса три составляющих: реалистическую отчетливость, то есть верное, живое и детальное изображение подробностей жизни, идеализм содержания и цели, то есть высокую духовную и нравственную устремленность романов, и юмор как способ осмысления реальности. В отличие от Линниченко и Шмидта, Каррьер скорее ценит, чем осуждает, социально-преобразующую и морально-дидактическую направленность творчества Диккенса; он не противопоставляет эту сторону творчества эстетическим задачам, а находит в ней свои эстетические достоинства. По его словам, Диккенс рисует несправедливость общества, *смягчая ее лиризмом*. Юмор же оказывается способом воссоздать противоречивую, полную смешанных красок реальность во всей ее сложности: «Как истый юморист, Диккенс видит все, и светлую и темную сторону, трогательное и тут же смешное», умеет «не забыть смешного и в самой добросовестной дельности», «дать проглянуть добродушию даже среди самодурства». В целом позиции, с которых Каррьер оценивает творчество Диккенса, близки позициям, с которых выполнялись переводы И. И. Введенского. Об этом говорит еще и то, что в числе достоинств Диккенса Каррьер называет поэтизацию повседневности, которая в 1840-е гг. стала одним из главных открытий русской литературы: Диккенс «и в повседневном умеет отыскать диковинное», пишет критик.

Наконец, последняя из крупных литературоведческих работ, вышедших в русской печати в конце XIX века, перед новой волной переводов Диккенса, и оказавших влияние на литературную репутацию английского романиста, — это работа писателя и критика В. Зотова «История всемирной литературы» (1882)³⁷⁵. Разумеется, автор прежде всего констатирует высокий статус Диккенса и его огромное значение для мировой литературы, называя его «величайшим романистом не только Англии, но и целого света». Далее Зотов кратко перечисляет основные черты творчества Диккенса, в целом не расходясь в этом с другими литературоведами своей эпохи, — это «тонкая наблюдательность» и «страстная чувствительность».

Примечательно, что Зотов уделяет особое внимание роли Диккенса в русском литературном процессе. С популярностью Диккенса он связывает рост реалистических тенденций в отечественной литературе: «Можно сказать, что он [Диккенс] ввел в моду английские романы, отличающиеся простотою и правдою, победив влияние французских

³⁷⁵ Зотов В.Р. История всемирной литературы, т. 4. — М.: 1882. С. 614—620

романистов, наводнивших весь свет своими сказками». И еще раз автор подчеркивает созвучие и внутреннее родство Диккенса русской литературе: «Мы, русские, можем гордиться тем, что больше других народов знали, любили Диккенса и лучше переводили его»³⁷⁶. Показательно — и в этом, вероятно, заслуга перевода Введенского, — что Диккенс в сознании автора труда остается прежде всего автором «Пиквикского клуба» и писателем, владеющим самой широкой стилевой гаммой: «Автор “Пиквика” доказал, что он может так же хорошо говорить языком гостиных, как и языком трактира», пишет Зотов.

Как видим, историко-литературные работы конца XIX века формируют вполне определенный образ Диккенса: это величайший писатель, оказавший огромное влияние на литературу не только Англии, но и всего западного мира, сыгравший особую и крайне важную роль в русской культуре, стоящий в одном ряду с такими мировыми классиками, как Шекспир, Сервантес, Стерн, Вальтер Скотт. Это автор, обладающий острой наблюдательностью, умением живо и поэтично изображать детали повседневной жизни, отличающийся богатым, до болезненности развитым воображением, страстный и эмоциональный, глубоко чувствующий людские страдания и равнодушный к ним. Это юморист, для которого смех служит средством постижения противоречивой реальности — по мнению одних, в смехе примиряются грустные противоречия жизни, по мнению других, этот смех бичует ее пороки и несправедливости, но так или иначе, это смех не только и не столько развлекательный, сколько «серьезный», за которым стоит сложная гамма чувств. Наконец, Диккенс — это носитель английского национального менталитета, который ярко проявляется во всем его творчестве. Некоторые из перечисленных черт (национальное своеобразие, умение изображать типичные характеры, поэтизация обыденного) отмечались критиками еще во времена Введенского и раскрыты его переводами, другие, ранее высоко оцененные (например, интерес Диккенса к общественным вопросам современности, о котором так часто писал Белинский), теперь воспринимаются как недостатки или весьма спорные достоинства. На первый план выдвигаются уже не злободневные и социально-заостренные, а вневременные, чисто

³⁷⁶ Это перекликается с высказыванием Достоевского в «Дневнике писателя» за 1873 и 1876 г.: «мы на русском языке понимаем Диккенса, я уверен, почти также как и англичане, даже, может быть, со всеми оттенками; даже, может быть, любим его не меньше его соотечественников» // Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 гг. // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 10 тт. Том 10. — Москва, 1958.

художественные и общечеловеческие аспекты его творчества (безудержная фантазия, гуманизм, четкая нравственная позиция, сочувствие несчастному страдающему человеку). Любопытно, что если для 1840-х — 1850-х годов Диккенс был интересен и ценен как мастер творческого преломления реальности («жизни действительной»), то для конца XIX века он интересен как мастер фантазии и творческого воображения, чьи вымыслы очищают душу, пробуждают религиозное чувство, учат состраданию и нравственно возвышают человека.

Ярко выраженная «проповедническая», моральная и религиозная сторона творчества Диккенса способствовала тому, что его произведения в конце XIX века все чаще переходят в область детской литературы. Мы не будем касаться здесь обширной темы отбора и интерпретации произведений Диккенса для детей — нас интересует скорее то, как включение Диккенса в репертуар детского чтения формирует его литературную репутацию. В 1870 г. в журнале «Детское чтение» появилась статья В. Острогорского «Чарльз Диккенс»³⁷⁷, адресованная юным читателям. В этой статье Острогорский прямо заявляет (разумеется, адаптированным к детской аудитории языком), что Диккенс — это часть мирового литературного канона, то есть автор, которого необходимо прочесть, чтобы вырасти образованным человеком, и что мнение это разделяется большинством читающих взрослых: «Спросите у ваших родителей или родственников, кто был Диккенс — вам, вероятно, ответят: он был такой хороший английский писатель, что его сочинения переведены и на французский, и на немецкий, и на русский языки, и всякий образованный человек с удовольствием, охотно читает их». Как педагог, Острогорский подчеркивает воспитательную сторону произведений Диккенса — а именно христианский аспект его творчества, литературную проповедь, формирующую в человеке сострадание и нравственную основу. Это яркий пример, в котором одновременно отражается уже сложившийся статус Диккенса как классического автора и идет закрепление этого статуса через педагогическую систему.

В конце XIX века появляется также немало биографических работ, посвященных Диккенсу. Все они характеризуют его как одного из величайших и популярнейших романистов. Так, в «Русском вестнике» в 1872 г. появилась переводная биография Джона

³⁷⁷ Острогорский В.П. Чарльз Диккен // Детское чтение. 1870 г., т. 4, № 8. С. 85—99

Форстера «Жизнь Чарльза Диккенса»³⁷⁸. Ее начало говорит само за себя и типично для биографических изданий этих лет: «Чарльз Диккенс, популярнейший из романистов нынешнего века и один из величайших юмористов, каких Англия когда-либо произвела, родился...». Далее следует непосредственно рассказ о жизни Диккенса.

В 1886 г. в журнале «Нива»³⁷⁹ печатается биографическая заметка о Диккенсе. Автор статьи называет Диккенса «великим английским писателем». О его «Пиквикском клубе», в числе прочего, говорится, что он и сегодня перечитывается «постоянно с новым интересом». Далее, как обычно, следует биографическое повествование.

В 1990 г. в журнале «Сотрудник» публикуется биография Диккенса, написанная одним из его переводчиков — И. В. Майновым. Впрочем, эта работа представляет собой переложение биографии, написанной Фр. Маршалсом³⁸⁰. А вот в 1891 г. появляется первое крупное оригинальное произведение о Диккенсе — книга А. Н. Плещеева «Жизнь Диккенса»³⁸¹. Эту биографию, основанную на французском жизнеописании Диккенса, автор предваряет предисловием, в котором говорит о высочайшей популярности Диккенса в России: «мало найдется иностранных писателей, которые бы пользовались у нас такой популярностью, — и столь продолжительною, — как Диккенс». Плещеев напоминает, что страстным поклонником Диккенса был великий русский критик Белинский и что во многом благодаря его критическим оценкам и переводам «Отечественных записок» статус Диккенса в глазах русских читателей остается высоким — «Золя, Доде и Шпильгаген, ставшие популярными в России позднее, не затмили славы Диккенса»³⁸². А. Плещеев также спорит с современным ему французским натурализмом, «протокольной» и «психологической» литературой, противопоставляя этому направлению Диккенса как страстного (а не беспристрастного) художника и великого гуманиста, как образец из славного литературного прошлого, слава и влияние которого оказываются устойчивее ложных тенденций современной автору литературы.

Еще через год, в 1892 г., выходит книга А. Н. Анненской «Ч. Диккенс, его жизнь и литературная деятельность»³⁸³. Она публикуется в знаменитой серии «Жизнь

³⁷⁸ Форстер Дж. «Жизнь Чарльза Диккенса» // «Русский вестник», т. 92, № 2—3. С. 693.

³⁷⁹ «Нива», СПб, 1886, № 28. С. 693—694

³⁸⁰ Майнов И.В. Жизнь Чарльза Диккенса. «Сотрудник», 1990, кн. 1—2.

³⁸¹ Плещеев А.Н. Жизнь Диккенса. — СПб, 1891

³⁸² Там же, стр. 1

³⁸³ Анненская А.Н. Ч. Диккенс, его жизнь и литературная деятельность. — СПб, 1892.

замечательных людей» (Биографическая библиотека Ф. Павленкова). Книга начинается очерком истории романа в Англии, за которым следует неизменная констатация высокого культурного статуса Диккенса: «Диккенс смело может быть назван *самым популярным романистом не только Англии, но и всего мира*»³⁸⁴. Взгляды Анненской как литературоведа типичны для данной эпохи в рецепции Диккенса: она пишет о глубокой национальности Диккенса и одновременно его общечеловеческом значении, о его понятности и доступности всем слоям общества. Двумя основными чертами Диккенса, по мнению автора, являются юмор, «неподражаемый добродушный юмор», имеющий «много общего с нашим Гоголем», и «глубокая гуманность, можно сказать нежность, с которой он относится ко всему слабому, малому, обиженному судьбой или людьми»³⁸⁵. Еще одна яркая черта, отмеченная Анненской, — неподдельное чувство, страстная, увлекающаяся, субъективная натура автора.

Наконец, следует упомянуть справочные заметки о Диккенсе в словарях и энциклопедиях. Разумеется, в силу формата они весьма сухи: в отличие от литературоведческих трудов, педагогических рекомендаций и биографий, в них не содержится ярко выраженной высокой оценки Диккенса. Однако само включение Диккенса в многочисленные справочники свидетельствует, конечно, о его большом значении для русской культуры. «Настольный словарь Толля»³⁸⁶ в 1863 г. характеризует Диккенса так: «Диккенс, Чарльз, замечательный юмористический нувеллист Англии, воспитывался в Лондоне и Чатаме, первый начал писать народные романы в Англии». «Всенаучный энциклопедический словарь» в 1878 г.³⁸⁷ характеризует Диккенса кратко: «знаменитый английский юморист». В заметке указано, что «почти все произведения Диккенса переведены на русский язык и помещались преимущественно в журналах». Далее следует список романов Диккенса и их изданий. Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (1893 г.)³⁸⁸ также дает краткую характеристику Диккенсу: «Диккенс Ч., английский романист». Заметка К. Леонтьева весьма сдержанна: «Основные черты Диккенса: гуманность, юмор, гениальное воспроизведение национальных английских типов, драматичность, неистощимая фантазия. Слабые стороны — слащавая

³⁸⁴ Там же, с. 6

³⁸⁵ Там же, с. 6—7

³⁸⁶ Настольный словарь Толля. СПб, 1863, т. 2, стр. 47

³⁸⁷ Всенаучный энциклопедический словарь, под ред. Клюшников. — Спб., 1878, ч. 1. С. 571

³⁸⁸ Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб, 1893.

мораль, шарж некоторых типов». Наконец, в 1899 г. выходит «Энциклопедический словарь Ф. Павленкова»³⁸⁹, который характеризует писателя так: «Диккенс Чарльз, замечательный английский писатель (1812—1870), основал в 1851 г. заведение для престарелых художников и литераторов. ... Прославился своими романами «Замогильные записки Пиквикского клуба», «Николай Никльби», «Давид Копперфильд», «Торговый дом Домби и Сын», «Холодный дом», «Оливер Твист» и другие». Как видим, три словарные заметки о Диккенсе из четырех содержат эпитет «замечательный» или «знаменитый».

Итак, к 1890-м гг. статус Диккенса как мирового классика не вызывает сомнений у российской публики. Момент этот совпал с очередной волной распространения грамотности и расширения читательской аудитории и с появлением крупных просветительских издательств, которые видели свою задачу в просвещении этих широких читательских слоев. Именно с этими издательствами и с этими типами книжной продукции связана третья волна переводов Диккенса (и, в частности, «Пиквика»), пришедшая на конец XIX века. В следующем разделе мы дадим краткую характеристику подобных издательств и условий их работы, поскольку они не могли не отразиться на стратегии переводчиков «Пиквикского клуба».

Просветительские издательства конца XIX века

Конец XIX века характеризуется новым скачком в объеме читающих масс. Исследователь книжного дела в России М. Муратов отмечает, что быстрый рост промышленности и рост железнодорожного строительства в этот период способствуют развитию книжного рынка. Растет грамотность населения, число народных школ, а также библиотечная сеть³⁹⁰. В этот период часть интеллигенции уходит в просветительскую работу, выпуская для низового читателя «общедоступные» издания, дабы вытеснить господствовавшую в этих читательских кругах лубочную книгу.

Кто же входил в эту растущую низовую читательскую аудиторию? Не только провинциальный (по данным Муратова, «провинциальная книжная торговля в последней четверти XIX века растет довольно значительно»³⁹¹), но и деревенский читатель. Просветительские издательства стремились повышать культурный уровень сельчан,

³⁸⁹ Энциклопедический словарь Павленкова Ф.Ф. СПб, 1899.

³⁹⁰ Муратов М.В. Книжное дело в России в XIX-XX веках: очерк истории книгоиздательства и книготорговли 1800—1917 гг. — Л. : Гос. соц-эконом. изд-во, 1931.

³⁹¹ Там же, с. 154

снабжая их недорогими изданиями мировой классики. Так, издательство «Народная библиотека» В. Н. Маракуева, работавшее в 1880-е годы XIX века, противодействовало лубочной книге, выпуская для деревенского читателя «дешевые издания Андерсена, Шекспира, Флобера, Диккенса, По, Ожешко...»³⁹².

«Народная библиотека» — яркий пример просветительского издательства, нового типа книгоиздательских фирм, появившегося в конце XIX века. Если до сих пор издательства были в первую очередь коммерческими предприятиями, то теперь значительную роль в русском книжном деле начинают играть «книгоиздательства, организованные людьми с достаточной образовательной подготовкой, которые смотрят на издательскую деятельность как на культурную и общественную работу, строя ее вместе с тем на основе самоокупаемости»³⁹³. Таковы книгоиздательства Ф. Ф. Павленкова, Л. Ф. Пантелеева, О. Поповой и др. — просветителей, выпускавших «научные и научно-популярные издания для малоподготовленного читателя, переводы классических произведений» по низким ценам. Такие издательства выпускали научную, учебную и справочную литературу для неспециалистов, а также собрания сочинений классиков и книжные серии мировой классической литературы в доступном, дешевом формате. Несколько особняком стоит крупное и широко известное в те годы издательство А. С. Суворина, однако и оно выпускало недорогие книжные серии классики в просветительских целях. Три новых перевода «Записок Пиквикского клуба» вышли в 1892—1897, 1894 и 1896—1899 гг. в издательствах А. С. Суворина, Ф. Ф. Павленкова и братьев Г. Ф. и П. Ф. Пантелеевых.

А. С. Суворин (1837—1912) — журналист, издатель, писатель, драматург и театральный критик. При таком разнообразии талантов основное место в его жизни занимала все же издательская деятельность. В 1876 г. он приобретает газету «Новое время» и практически одновременно с этим основывает книжный магазин и издательскую фирму, которая в 1880—1890 годы заняла одно из первых мест в русской книжной торговле. В числе его многочисленных изданий особенным уважением и популярностью пользовалась серия «Дешевая библиотека» (образцом для которой послужили немецкая серия *Universal-Bibliothek* и французская *Bibliothèque Nationale*). Это была одна из важных

³⁹² Там же, с. 140

³⁹³ Там же, с. 142

попыток демократизации серьезной книги. «Успех этой серии, — пишет Муратов, — показывает, насколько расширился к этому времени круг читателей, нуждающихся в серьезной, но вместе с тем дешевой книжке»³⁹⁴. А. С. Суворин издает выпусками произведения классиков — Софокла, Эсхила, Эврипида, Цицерона и других греческих и латинских авторов, а также Шекспира, Вольтера, Гете и русских писателей XVIII и начала XIX века. «В маленьких, опрятно изданных томиках за 5, 10, 15, 20 копеек выпускались лучшие произведения классиков древнего и нового времени», — пишет историк книгоиздания Г. И. Поршневу³⁹⁵. Именно в «Дешевой библиотеке» Суворина в 1894 г. вышел новый перевод «Записок Пиквикского клуба», выполненный анонимным переводчиком.

Ф. Ф. Павленков (1839—1900) также представляет собой характерную фигуру для того времени. Его издательская деятельность также развернулась в 1880—1900-е годы. Он разделил всеобщее увлечение естественными науками 60-х годов и сам перевел и издал «Физику» Горио. В 1868 г. за организацию похорон Писарева Павленкова высылают в ссылку и запрещают заниматься издательской деятельностью, однако тот продолжал ее — занимался составлением «Наглядной азбуки» и «Энциклопедического словаря». В конце 1870-х Павленков возвращается в Петербург и сразу организует книгоиздательство.

Среди выпущенных им изданий преобладает серьезная естественно-научная литература, но не для специалистов, а для самообразования. Он издает также книги по социологии, истории культуры, детские и учебные книги, а также биографические и научно-популярные серии для сравнительно малоподготовленного читателя — «Жизнь замечательных людей» и «Научно-популярную библиотеку»³⁹⁶.

Павленков известен и как издатель мировой классики: «Павленков издавал также собрания сочинений и отдельные произведения классиков зарубежной литературы: Андерсена, В. Скотта, Сервантеса, Диккенса, Гюго, Эркмана-Шатриана»³⁹⁷ — пишет в своих воспоминаниях Н. М. Рассудовская (показательно, что Диккенс издается в ряду классиков, вместе с Сервантесом и Гюго).

³⁹⁴ Там же, с. 140

³⁹⁵ Поршнев Г.И. История книжной торговли в России. — М.: 1925. С. 120

³⁹⁶ Муратов М.В. Книжное дело в России в XIX-XX веках: очерк истории книгоиздательства и книготорговли 1800—1917 гг. — Л.: Гос. соц-эконом. изд-во, 1931. С. 143—144

³⁹⁷ Рассудовская Н.М. Издатель Ф. Ф. Павленков: 1839—1900: очерк жизни и деятельности. — Изд-во Всес. книжной палаты, 1960. С. 40

Издательство занимается также детской литературой, популяризирует среди детей произведения русских и иностранных классиков. Многие романы Диккенса издавались именно в категории детской литературы, как и романы В. Скотта, — об этом также свидетельствуют воспоминания Рассудовской.

Свою издательскую деятельность Ф. Павленков рассматривает как общественную, просветительскую работу. О просветительском характере его проекта говорит удешевление книг, которое было одной из важнейших задач Павленкова. По воспоминаниям Н. М. Рассудовской, издатель добивался сокращения издержек за счет больших тиражей и максимального сокращения административно-технического аппарата: «нередко Павленков сам выполнял обязанности редактора, корректора и переводчика»³⁹⁸. При этом мемуаристка пишет, что «качество перевода получало обычно высокую оценку в печати». Действительно, перевод «Пиквикского клуба» М. А. Шишмаревой, вышедший в этом издательстве, производит наиболее благоприятное впечатление, если оценивать его с точки зрения тщательности и ответственности работы (его характеризуют отсутствие выпусков, ляпсусов, стилистических погрешностей, высокая формальная точность).

Интересно, что Павленков издал всего две серии переводных иллюстрированных романов — Вальтера Скотта и Диккенса³⁹⁹. Возможно, это связано с особым статусом Диккенса и Скотта как классиков, наиболее подходящих для малоподготовленного читателя и юношества — классиков, способных предложить увлекательную, захватывающую историю, которая воспитывает, нравственно формирует читателя.

Наконец, еще один перевод «Пиквика» издан в типографии братьев Г. Ф. и П. Ф. Пантелеевых. Об этом издательстве известно крайне мало; однако ассортимент его продукции также включает книжные серии мировой классики (в частности, серия «Собрание сочинений избранных иностранных писателей», в составе которой было опубликовано 35-томное сочинение Диккенса и в нем — перевод «Записок Пиквикского клуба», выполненный в 1896—1899 г. В. Л. Ранцовым). Помимо Диккенса, в этой типографии выходили книги В. Скотта, Теккерея, Золя, Флобера, Мольера, Гюго и других мировых классиков. Кроме того, издательство выпускало журнал «Вестник иностранной

³⁹⁸ Там же, с. 84

³⁹⁹ Там же, с. 99

литературы» и историко-литературные приложения к нему, такие как «Всемирные сатирики и юмористы в характеристиках и образцах».

Итак, все три перевода «Записок Пиквикского клуба» 1890-х гг. вышли в книжных сериях мировой классической литературы, адресованных широкому и часто малоподготовленному читателю. Всеми издателями этих лет Диккенс неизменно помещается в ряд всемирно признанной классики, наряду с такими именами, как Скотт, Сервантес, Мольер и др. Таким образом, переводы конца XIX века выполнялись с сознанием высокого культурного статуса Диккенса как классического автора. Далее мы продемонстрируем на конкретных примерах, какая стратегия была выбрана переводчиками «Пиквика» в данных условиях.

Личность переводчиков Диккенса 1900-х гг. Комментарии переводчиков и издателей к поздним переводам.

О личности переводчиков, работавших над «Пиквикским клубом» в 1890-е годы, известно очень немного. Один из них, как уже упоминалось, остался анонимным. В. Л. Ранцов — плодовитый писатель и переводчик, автор биографий серии «Жизнь замечательных людей» и детских книг. Точные годы жизни В. Л. Ранцова не установлены. Крайние даты публичного творчества — 1878—1912 гг. Ранцов переводил Диккенса, Теккерея, Золя, Марка Твена, Мольера, Гюго и других классических авторов. М. А. Шишмарева (урожденная Никонова)⁴⁰⁰ известна как переводчица Диккенса, Дефо, В. Скотта и других классиков. Семья Шишмаревых была тесно связана с публицистом-народником А. Н. Энгельгардтом, основавшим в своем имении экспериментальное крестьянское хозяйство со школой — утопический проект по воспитанию «интеллигентных землевладельцев». М. А. Шишмарева после переезда в имение Энгельгардта находилась под негласным надзором полиции. Ее сын, Михаил Шишмарев, стал профессиональным революционером, а внучка Елизавета Шишмарева — советской переводчицей. В остальном же с уверенностью можно сказать лишь то, что переводчики «Пиквика» были профессиональными работниками литературного труда, выполнявшими заказы своих издательств (Ранцов, например, сотрудничал с издательством братьев

⁴⁰⁰ Деятели революционного движения в России: библиографический словарь: От предшественников декабристов до падения царизма: [В 5 т.]. — М.: Изд-во Всесоюзного общества политических каторжан и ссыльно-поселенцев, 1927—1934.

Пантелеевых, Шишмарева — с издательством «Просвещение»). Ранцов и Шишмарева работали и над другими романами и повестями Диккенса.

Из трех переводчиков напрямую высказался о своих задачах и намерениях только Ранцов в предисловии к переводу «Давида Копперфильда» Диккенса⁴⁰¹. Задачи эти становятся понятны уже по выбору переводчиком текстов для работы — у Диккенса он перевел «Пиквика», «Копперфильда» и «Домби», то есть те романы, которые завоевали огромную популярность в переводе Введенского. В. Ранцов в предисловии к «Давиду Копперфильду» прямо ставит себе целью устранить неточности и ошибки Введенского, связанные с недостаточным знанием английского языка, а также «отсебятины», то есть отступления от подлинника и замены, являвшиеся частью переводческой стратегии Введенского.

Переводы М. Шишмаревой, к сожалению, не снабжены комментариями самой переводчицы, редактора или издателя. Переводчик «Дешевой библиотеки» Суворина, как и сам книгоиздатель, также не оставили комментариев относительно своих задач и стратегий. Однако в 1895 г. в журнале «Труд» вышла заметка под названием «О новом переводе «Записок Пиквикского клуба» Сувориным»⁴⁰², которая дает яркое представление о мотивах переводчиков Диккенса, работавших в этот период. «Издательской фирмой А. С. Суворина — пишет автор заметки — уже изданы в русском переводе романы Диккенса «Оливер Твист», «Давид Копперфильд» и «Лавка древностей». ... Романы эти давно уже признаны классическими, и потому изданий Суворина нельзя не приветствовать: старые переводы трудно найти в продаже; новые, сделанные другими издательскими фирмами, составляют лишь крайне неудовлетворительные компиляции вместо полного сочинения. Переводы изданий А. С. Суворина сделаны с любовью к делу и тщательно». Таким образом, за суворинским начинанием стоит потребность читателей в доступных переводах классического автора, причем переводах более качественных и добросовестных, чем «компиляции» (под которыми, вероятно, подразумеваются сокращенные переводы, например Е. Г. Бекетовой).

⁴⁰¹ Диккенс Ч. Жизнь Давида Копперфильда // Собрание сочинений ч. Диккенса в 10-тт. 1896—1898. Т. 1, предисловие пер. В. Л. Ранцова. С. II—III

⁴⁰² Краснов П. О новом переводе «Записок Пиквикского клуба» Сувориным // «Труд», 1895, т. 27, № 7. С. 200—205

«"Замогильные записки Пиквикского клуба" — продолжает автор — в свое время был одним из самых знаменитых романов Диккенса. Зато теперь он наиболее устарел: юмор английского романиста теперь местами, особенно для русского читателя, непонятен и скорее может раздражать, нежели смешить. Тем не менее ввиду всемирной знаменитости типов, выведенных Диккенсом в этом романе, новый перевод его, сделанный весьма удовлетворительно, не лишней, хотя и не заставит забыть о легкости, может быть, менее точного перевода Введенского». Таким образом, перевод Суворинского издательства необходим как добросовестный перевод классического текста, дополняющий перевод Введенского — талантливый, но не удовлетворяющий современным критериям точности.

О том, насколько изменились к рубежу XIX—XX веков критерии точности перевода, можно судить по заметке под названием «О переводах, достойных подражания»⁴⁰³, вышедшей в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки» в 1899 г. Заметка эта содержит критику вольных переводов Джерома, выполненных некой Жаринцевой, которая якобы ориентировалась на принципы И. И. Введенского. На это автор отвечает, что переводы Введенского также не удовлетворяют требованиям к точности: «Диккенс и Теккерей очень обезличены в русском переложении Введенского допущением очень больших переводческих вольностей». По мнению автора, «главнейшее из достоинств» хорошего переводчика — «восторженное почтение к тексту, который надо перевести», а задача переводчика — «придать идеям и чувствам иностранный вид в отечественной форме», то есть средствами русского языка сохранить национально-культурное своеобразие автора.

2. Стратегия поздних переводов «Записок Пиквикского клуба»

Из приведенных здесь комментариев и заметок можно сделать определенные прогнозы относительно стратегии поздних переводчиков «Пиквика». Однако необходимо проверить эти предположения на конкретном материале переводов. Далее мы посмотрим, какие закономерности нам удастся (и удастся ли) выявить в переводческих решениях

⁴⁰³ «О переводах, достойных подражания» // «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки» 1899, т. 2, № 4.

Ранцова, Шишмаревой и их анонимного собрата по ремеслу, а также как эти закономерности связаны с литературной репутацией Диккенса в этот период.

Полнота и точность

Согласно приведенным выше заметкам о новых переводах «Пиквика» и комментариям самих переводчиков, основной целью новых переводов «Пиквика» было повышение точности передачи оригинала — исправление ошибок, неточностей, замен, пропусков и дополнений, присутствующих в популярном переводе Введенского. Анализ текстов подтверждает, что переводчики действительно преследовали эту цель, хотя преуспели в этом неодинаково в зависимости от меры индивидуального таланта и добросовестности.

Повышенная точность при передаче фактических деталей и бытовых подробностей

Переводчики 1890-х гг. в целом значительно точнее воссоздают фактические детали, конкретику диккенсовских образов. Показательным примером служит сравнение стратегий Введенского и позднейших переводчиков при воссоздании описаний, наполненных бытовыми подробностями — таких, как, например, описание двора гостиницы «Белого Оленя», где читатель впервые встречает Сэма Уэллера:

*...a double row of bells to correspond, sheltered from the weather by a little sloping roof, hung over the door leading to the bar and coffee-room. **Two or three gigs and chaise-carts** were wheeled up under different little sheds and pent-houses; and the occasional heavy tread of a cart-horse, or **rattling of a chain at the farther end of the yard, announced to anybody who cared about the matter, that the stable lay in that direction.** When we add that a few boys in smock-frocks were lying asleep on **heavy packages, wool-packs, and other articles that were scattered about on heaps of straw**, we have described as fully as need be the general appearance of the yard of the White Hart Inn, High Street, Borough, on the particular morning in question.*

Введенский, как мы помним из предыдущей главы, воссоздает изобилие бытовых подробностей в красочных описаниях Диккенса, однако в силу своей особой (со)творческой манеры (переводить не текст, но образы, встающие в воображении переводчика при чтении текста) нередко заменяет одни детали другими, столь же органично вписывающимися в нарисованную автором картину, но отсутствующими в оригинале. Так, в описании постоянного двора у Введенского появляется подробная

перепись разномастных карет и повозок (в оригинале — two or three gigs and chaise-carts) и обитающий на конюшне козел (хотя в оригинале лишь звон конских цепей сообщал о том, где расположены стойла), а вот лежащие на соломе тюки, мешки с шерстью и другие вещи (heavy packages, wool-packs, and other articles), на которых дремлют работники, у Введенского пропали:

Из каждого нумера, как водится, были проведены по два звонких колокольчика, один в буфет, другой в кофейную залу. Два или три фиакра, один шарабан, две брички и столько же телег покатывались, без всякой определенной цели, по различным частям широкого двора, и, вместе с тем, тяжелый лошадиный топот и храп давал знать кому следует о присутствии отдаленной конюшни с двумя дюжинами пустых стойл, по которым безпечно разгуливал самодовольный козел, неизменный друг и советник усталых коней. Если к этому прибавить еще с полдюжины людей, спавших на открытом воздухе под навесом сарая, то читатель получит, вероятно, довольно полную картину, какую двор «Белаго оленя» представлял в настоящее достопамятное утро. (ИВ, т. 1, с. 167—168)

Сравним теперь, как воссоздают тот же отрывок М. Шишмарева, В. Ранцов и анонимный переводчик серии «Дешевая библиотека».

М. Шишмарева воспроизводит каждую бытовую деталь с максимальной точностью (строка с перечислением экипажей вынесена ею в предыдущий абзац, но полностью сохранена); лишь одна деталь подверглась замене — «исчезли» из перевода кучи соломы, на которых валяются тюки и мешки; в переводе они «разбросаны в живописном беспорядке по всем углам».

*... двойной ряд колокольчиков, защищенных от непогоды низенькой покатою крышей, украшал собой общую дверь в контору или буфет. От времени до времени **тяжелый топот лошадиных ног или лязг цепи на дальнем конце двора возвещали тем, кто интересовался это знать, в какой стороне помещаются конюшни.** Если мы прибавим, что несколько дюжих парней в рабочих куртках спали в самых разнообразных позах на мешках с мукой, на тюках с шерстью и других предметах, разбросанных в живописном беспорядке по всем углам, то дадим читателю полную картину общего*

вида, какой представлял собой двор гостиницы «Белого Оленя» в описываемое утро⁴⁰⁴. (МШ, с. 101)

В. Ранцов еще более точен и сохраняет даже эту малую деталь: «несколько парней ... спали на тяжелых тюках, мешках с шерстью и других предметах, разбросанных на грудах соломы». Более того, он тщательно следует синтаксической структуре оригинала — это можно увидеть, сравнив с оригиналом последнюю, наиболее сложную по структуре фразу перевода:

*Двойной ряд колокольчиков, прикрытых от непогоды устроенной над ними небольшою покатою кровлей, висел над дверьми в буфетную и столовую. **Две или три коляски и брички** стояли в разных сарайчиках и под навесами. Раздававшееся изредка **тяжелое звяканье цепи, или же стук копыт ломовой лошади, доносившиеся с заднего конца двора**, сообщали каждому интересовавшемуся местными условиями, что там именно находятся конюшни. Присовокупив, что **несколько парней в крестьянском платье спали на тяжелых тюках, мешках с шерстью и других предметах, разбросанных на грудах соломы**, мы дадим читателям достаточно подробное описание картины, которую представляла внутренность постоялого двора под вывеской «Белого Оленя», что в большой улице старого города, в интересующее нас утро.⁴⁰⁵ (ВР, т. 1, с. 146)*

Анонимный переводчик Суворина, исправляя неточности Введенского, тут же допускает собственные неточности. Например, хотя комический «козел» из перевода Введенского уступает место оригинальным диккенсовским образам — стуку копыт и звяканью конской цепи — зато вместо покатой крыши, прикрывающей колокольчики, появляется «асфальтовый зонтик», а «блузники, спавшие на тюках», по небрежности переводчика попадают в ряд неодушевленных предметов («несколько мешков с шерстью и еще несколько ... предметов в этом же роде»):

*Два ряда колокольчиков, соответствовавших этим спальням, болтались над входной дверью, осененной небольшим **асфальтовым зонтиком**, наконец, **стук конских копыт или звяканье цепи**, по временам раздававшееся с другого конца двора, извещали того, кому это было интересно, что конюшни помещались именно в том направлении. Если*

⁴⁰⁴ Здесь и далее цит. по: Диккенс Ч. Записки упраздненного Пиквикского клуба. // Диккенс Ч. Сочинения. Полн. собр.: В 10 т. СПб.: Ф. Павленков, 1892—1897. — Т. 6.

⁴⁰⁵ Здесь и далее цит. по: Диккенс Ч. Собрание сочинений Чарльза Диккенса : Т. 1-35. — Санкт-Петербург : тип. бр. Пантелеевых, 1896—1899. — Т. 1—2.

*прибавить к этой картине несколько человек блузников, спавших на тюках, несколько мешков с шерстью и еще несколько других предметов в этом же роде, то этим и закончится необходимое описание того вида, какой имел двор «Белого Оленя» в упомянутое утро.*⁴⁰⁶ («ДБ», т. 1, с. 183)

При этом Шишмарева передает текст наиболее точно и сжато, Ранцов тяготеет к распространению и длинным сложным конструкциям, Суворин же, в целом повышая формальную точность перевода этого отрывка, т. е. точно передавая больше авторских лексем, чем Введенский («два ряда колокольчиков, стук конских копыт и звяканье цепи, тюки, на которых спят рабочие»), небрежен в некоторых деталях.

Стремление исправить неточности и вольности Введенского

Все три переводчика, в соответствии со своей программой повышения точности, стремятся к исправлению мелких неточностей или отступлений И. Введенского.

Так, например, они восстанавливают переименованную Введенским фразу конюха о том, что лошадь не испугается, даже если увидит телегу обезьян с подожженными хвостами (Введенский, видимо, сам испугался алогичности этого образа и написал, что с лошадкой «даже ребенок сладит»):

'Shy, sir?—he wouldn't shy if he was to meet a vagin-load of monkeys with their tails burned off.'

А насчет пугливости, так она с места не двинется, если мимо нее проедет целый воз обезьян с огнем на хвостах. (ДБ, т. 1, с. 96)

— *Она, сударь, не испугалась бы даже и в том случае, если бы встретила целую телегу, нагруженную обезьянами с подожженными у всех у них хвостами!* (ВР, т. 1, с. 76)

М. Шишмарева, правда, несколько смягчает странность сравнения: «бегущее стадо обезьян» звучит смешно и дико, но все же естественнее, чем нагруженная этими животными телега.

— *Что вы, сэр! Она не пугливая! Выпусти на нее стадо обезьян с горящими хвостами* — *она и ухом не поведет.* (МШ, с. 52)

⁴⁰⁶ Цит. по: Диккенс Ч. Замогильные записки Пиквикского клуба. Новый перевод. — СПб, тип. А. Суворина, 1894. (Серия «Дешевая библиотека»).

В отношении исправления ошибок Введенского несколько особняком стоит анонимный переводчик Суворина — возможно, в силу срочности работы, возможно в силу личной небрежности и торопливости, исправляя часть неточностей Введенского, он тут же добавляет свои. Так, он восстановил образ «телеги обезьян с горящими хвостами» (ДБ, т. 1, с. 96) и сравнение клячи, на которую залезает Уинкль, с «боевым кораблем» (ДБ, т. 1, с. 97), описание интерьера гостиной старой миссис Уардль («Множество предметов, висевших по стенам гостиной, вроде вышитых по канве пейзажей или исполненных гладью изречений, свидетельствовали о том, что когда-то она получила хорошее образование, да и на старости лет не утратила прежних изящных вкусов» (ДБ, т. 1, с. 106)), упоминание историй о привидениях и «историй, связанных с Лондонским мостом и его окрестностями» (ДБ, т. 1, с. 182). Однако он же вносит собственные ошибки — при виде католического монастыря Джинглю грезятся «попы» вместо «пап» (ДБ, т. 1, с. 24), а лицо супруги пастора Дингли-Делл говорит о том, что она «при случае все-таки сумеет и постоять за себя» (ДБ, т. 1, с. 107), хотя в оригинале она любит отведать приготовленные ею же самую наливки.

Вот переводчик восполняет неточности Введенского в описании местонахождения Докторс-Коммонс:

'Where is it?'

'Paul's Churchyard, Sir; low archway on the carriage side, bookseller's at one corner, hotel on the other, and two porters in the middle as touts for licences.'

Введенский из всех бытовых деталей сохраняет только книжную лавку:

— *Где же?*

— *На Павловском подворье, сэръ, **подле книжной лавки** с одной стороны. Мальчишки покажут, сэръ. (ИВ, т. 1, с. 171)*

Анонимный переводчик точно восстанавливает пропущенное у Введенского описание местности (низенькие арки, магазин, гостиница), точнее переводит *touts for licences* (букв. зывалы на лицензии) — если у Введенского это «мальчишки», чего в оригинале не сказано, то у анонимного переводчика «комиссионеры, которые и выхлопатывают разрешения на женитьбу»:

— *Где же это?*

— В Паулс-черч-ярде, сэр. Там еще все такие низенькие арки, с одной стороны книжный магазин, а с другой гостиница и два комиссионера, которые и выхлопывают разрешения, кому нужно. (ДБ, т. 1, с. 186)

А чуть ниже в этом же отрывке он добавляет собственную ошибку:

...Оба они в белых передниках и сейчас хватаются за шляпы, как только кто-нибудь входит. «Разрешение, сэр? Разрешение?». Потешный народ! Да и хозяин у них такой же! **Ничуть не лучше прокуроров в суде ассизов!**» (1, 186)

И здесь переводчик, стремясь восстановить пропавший у Введенского «юридический» образ, допускает ошибку — вместо «прокторов уголовного сула Олд-Бейли» (Old Bailey Proctors) у него появляются (видимо, по созвучию) «прокуроры в суде ассизов». Тем не менее, эти неточности, вызванные личной небрежностью или поспешностью анонимного переводчика, все же не противоречат общей стратегии перевода — устранению ошибок и «отсебятин» Введенского, так как нередко появляются именно в процессе повышения точности перевода.

Устранение цензурных пропусков и замен

Помимо устранения неточностей в деталях, переводчики 1890-х гг. последовательно восполняют цензурные пропуски Введенского. Так, в переводе Введенского выпущено запрещенное цензурой упоминание балагура и враля Джингля, притворяющегося поэтом, о Великой французской революции:

'Epic poem—ten thousand lines—revolution of July—composed it on the spot—Mars by day, Apollo by night—bang the field-piece, twang the lyre.'

Введенский обошел цензурный запрет, заменив комическую отсылку к революционной тематике столь же комической отсылкой к древней эпической поэзии:

Поэма в десять тысяч стихов... Ямбы и хорей с дактилями и анапестами... Олимп... Великая битва... Марс поутру, ночью Аполлон... барабан и лира... Пою тебя, великий муж... (ИВ, т. 1, с. 17)

Переводчики 1890-х гг., над которыми больше не тяготеет цензурный запрет, восстанавливают изначальный диккенсовский образ:

Эпические поэмы... десятки тысяч стихов... июльская революция... сочиняю тут же, моментально... днем Марс... ночью Аполлон... то выстрелы из ружья... то звуки лиры!...(ДБ, т. 1, с. 20)

Написал эпическую поэму в десять тысяч строф об июльской революции, так сказать, на месте преступления. Днем Марс — ночью Аполлон... Палил из пушки, бряцал на лире. (ВР, т. 1, с. 17)

Эпическая поэма... Десять тысяч строф... Тема — июльская революция... сочинил на месте... днем Марс, ночью Аполлон... ружья стреляют, лира бряцает! (МШ, с. 10)

Тенденция к распространению текста

Еще одной любопытной особенностью, касающейся полноты и точности поздних переводов «Пиквика», является то, что все переводчики несколько распространяют текст. Это может объясняться как тяжелым материальным положением переводчиков и желанием получить более высокую оплату (а платили тогда за объем *русского* текста)⁴⁰⁷, так и тяготением переводчиков к обстоятельному, пространному, классически-книжному стилю. Возможно, переводчики интуитивно чувствуют, что классик прошлого, каковым теперь считается Диккенс, должен располагать к медленному, вдумчивому чтению, выглядеть «чинным и сдержанным», и эта дистанция создается за счет распространения фраз, не позволяющих уже «проглатывать» текст:

Так, у Диккенса мы встречаем следующую достаточно емкую и сжатую фразу:

And the first cab having been fetched from the public-house, where he had been smoking his first pipe, Mr. Pickwick and his portmanteau were thrown into the vehicle.

М. Шишмарева значительно удлиняет этот фрагмент (выделенный текст полностью принадлежит переводчику):

*Первый с краю кэб оказался в трактире, где докуривал свою первую трубку. **Оторванный от этого приятного занятия, он довольно нелюбезно втиснул в свою колесницу мистера Пиквика с его чемоданом.** (МШ, с. 6)*

Пример распространения из анонимного перевода «Дешевой библиотеки» А. Суворина — комический диалог Пиквика с извозчиком, который плетет наивному ученому небывальщину о своей лошади.

*'And how long do you keep him out at a time?' inquired Mr. Pickwick, **searching for further information.***

⁴⁰⁷ Эту гипотезу выдвигает К. Чуковский (Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. — М. : Сов. писатель, 1968. С. 296—297)

— *А сколько времени остается она у вас в езде?* - спросил мистер Пиквик, с **трудолюбием пчелы спешивший подхватить всякое полезное сведение.** (ДБ, т. 1, с. 13)

(Сравнение Пиквика с трудолюбивой пчелой полностью принадлежит переводчику — в оригинале Пиквик просто «спросил, желая узнать больше»). Но вот извозчик отвечает, что не распрягает лошадь по две-три недели, и Пиквик наивно удивляется:

'Weeks!' said Mr. Pickwick in astonishment, and out came the note-book again.

Переводчик Суворина снова прибегает к распространению (выделенный текст принадлежит переводчику):

- **Две или три недели работы!** - вскричал мистер Пиквик **в величайшем удивлении и мгновенно снова схватился за свою записную книжку.** (1, 13)

Наконец, о склонности к распространению фраз у В. Ранцова упоминал еще К. Чуковский в «Высоком искусстве», приводя показательные примеры. Вот пиквикисты после долгих злоключений добрались до усадьбы Дингли-Делл, и хозяин усадьбы отдает служанкам торопливые приказания:

Emma, bring out the cherry brandy; now, Jane, a needle and thread here; towels and water, Mary. Come, girls, bustle about.'

Ранцов почти вдвое удлинняет эту фразу (добавления выделены жирным), и она становится у него благодушно-медлительной:

*Эмма! Поддай-ка нам сюда выпивку, а ты, Аннушка, **вооружись-ка** иголкой с ниткой, пока Маша **принесет** воды для **мытья** и полотенце. Ну-тка, девочки, **пошевеливайтесь живее!** (ВР, т. 1, с. 82)*

Повышение точности при переводе шуток

Кроме общего повышения уровня формальной точности, переводчики конца XIX века с особой тщательностью устраняют неточности в переводах диккенсовских шуток. Вероятно, к этому побуждает их сложившаяся в конце XIX века литературная репутация Диккенса как знаменитого юмориста. При этом переводчики нередко отказываются в пользу строгой точности от более свободных, но ярких и творческих решений Введенского: поскольку Диккенс для них — классик, каждое слово его необходимо сохранить в неискаженном виде. Вот, например, остроумный ответ Сэма Уэллера на замечание приезжего о том, что гостиница слишком стара:

'This is a curious old house of yours,' said the little man, looking round him.

'If you'd sent word you was a-coming, we'd ha' had it repaired;' replied the imperturbable Sam.

Введенский не только воссоздает находчивую и краткую реплику Сэма Уэллера, но и вкладывает в его уста целую рифмованную отповедь, одновременно напоминающую русский народный раёшный стих и отсылающую к рифмованному сленгу лондонских кокни:

— *Какой у вас старый дом!* — сказал сухопарый джентльмен, осматриваясь кругом.

— *Стар да удал; новый был да сплыл, и где прежде была палата, там нынче простая хата!*

— *Вы рифмач, мой милый.*

— *Как грач,* — отвечал невозмутимый Самуэль Уэллер. (ИВ, т. 1, с. 176)

Позднейшие переводчики устраняют это, пусть оригинальное и отвечающее характеру образа Уэллера, но все же отступление от подлинника, точно воссоздавая форму и смысл диккенсовской фразы:

— *Что за странная старинная постройка!* — заметил маленький джентльмен, осматриваясь во все стороны.

— *Напрасно вы не изволили дать знать, что пожалуете, мы бы ее подновили,* — сказал мистер Самюэль. (ДБ, т. 1, с. 190)

— *Какой у вас интересный старинный дом,* — продолжал, осматриваясь кругом, маленький человек.

— *Если б вы предупредили заранее, что пожалуете сюда, мы распорядились бы его отремонтировать,* — ответил с невозмутимым спокойствием Сам. (ВР, т. 1, с. 152)

— *А домик-то у вас старенок,* — заметил, оглядываясь, поджарый джентльмен.

— *Жаль, вы не предупредили, что пожалуете, а то бы мы его поправили.* (МШ, с. 106)

Еще один пример того, как переводчики 1890-х гг. отказываются от ярких, но вольных творческих находок Введенского в пользу близости к форме и смыслу оригинала при переводе шуток — остроумный ответ Сэма Уэллера на требование горничной быстрее подать сапоги постояльцу:

'Number twenty-two wants his boots.'

'Ask number twenty-two, vether he'll have 'em now, or vait till he gets 'em,' was the reply.

Введенский, как это свойственно его стратегии, вступает в сотворчество с Диккенсом и использует его шутку для собственного юмористического стилизационного эксперимента:

— *Скажите двадцать второму номеру, что сапоги его стоят смирно и ждут своей очереди.* (ИВ, т. 1, с. 169)

У Введенского юмористический эффект возникает за счет неожиданного одушевления детали костюма («сапоги ... стоят смирно и ждут»). Поздние переводчики, напротив, строго следуют букве оригинала; в этом случае комический эффект создается за счет абсурдности вопроса, высказанного нарочито невозмутимым тоном:

Так поди спроси, хочет он надеть их сейчас или подождет, пока я их вычищу. (ДБ, т. 1, с. 184)

Спроси у номера 22-го, хочет он получить их сейчас или обождать, пока они будут вычищены. (ВР, т. 1, с. 146)

Спроси прежде у двадцать второго номера, хочет он получить их грязными или подождет, пока их вычистят? (МШ, с. 102)

Итак, поздние переводы формально более точны, чем перевод Введенского, что вполне коррелирует с литературной репутацией Диккенса как классика, чье слово должно быть донесено до читателей с минимальными искажениями и изменениями. При этом степень этой точности варьируется в зависимости от личной добросовестности переводчиков — у Шишмаревой она наиболее высока, у анонимного переводчика наиболее низка. Но так или иначе, во всех трех переводах наблюдается тенденция к точному воспроизведению деталей и даже построения фраз, исправлению ошибок и неточностей Введенского и восполнению цензурных пропусков и замен, более не актуальных в конце XIX века.

Результатом такой стратегии становятся не лишённые небрежностей и ошибок, но в целом значительно более точные в деталях и нюансах, чем у Введенского, переводы, написанные достаточно пространно, порой усложненным, книжным языком. Такой текст, несколько затрудненный для чтения, несколько суховатый за счет использования сложного синтаксиса, при этом сохраняющий своеобразие, заложенное на фактографическом и формальном уровне оригинала, работает на укрепление статуса Диккенса как классика и литературного образца. Даже сами длинноты этих переводов, препятствуя быстрому, увлеченному чтению, задают типичный для классика способ восприятия: чтение неторопливое, вдумчивое, немного дистанцированное.

Передача особенностей авторского стиля

Стратегия поздних переводчиков в отношении передачи индивидуальных стилевых особенностей Диккенса в целом продолжает их стратегию в отношении формальной точности, однако есть и некоторые отличия. С одной стороны, многие стилистические приемы воссоздаются с высокой точностью благодаря тому, что переводчики строго следуют форме авторского текста; это касается, например, случаев иронии или необычных сравнений. Если Введенский, в целом чуткий к стилю, порой пропускал или терял из виду отдельные стилистические приемы Диккенса в силу своего «импрессионистического» подхода (переводить не текст, но образы, возникающие в воображении при его прочтении), то поздние переводчики последовательно восполняют эти лакуны. С другой стороны, как показывает анализ текста, позднейшие переводчики порой тяготеют к сглаживанию резких, выделяющихся на нейтральном фоне, стилевых особенностей Диккенса. Там где Введенский утрировал и усиливал воспринятую им стилевую орнаментальность Диккенса, дублируя повторы, используя необычную лексику или повышая экспрессию, там Ранцов, Шишмарева и анонимный переводчик Суворина остаются в границах заданного оригинальным текстом регистра либо смещают спектр языковых средств в сторону нейтрального книжного стиля. Стремление переводчиков оставаться в границах оригинального текста и не позволять себе существенных отклонений от него особенно отчетливо ощущается при переводе языковой игры: связанные структурой оригинального текста, переводчики часто прибегают к ее буквальному переводу и комментированию, полемизируя с более вольным, творчески-преобразующим подходом Введенского. Ниже мы проиллюстрируем это на конкретных примерах.

Формально точное воссоздание диалогов-сценок

Поздние переводчики, в соответствии со своей стратегией точности в деталях и нюансах, последовательно передают характерные диккенсовские диалоги-сценки, основанные на приеме комического повтора и комической же, почти абсурдной ситуации. Однако если Введенский, воссоздавая такие сценки, усиливал и делал более рельефным принципы их построения (утрируя повторы, подчеркивая ритмический параллелизм, делая текст более динамичным, отступая от точности на лексическом уровне во имя нужного

ритма), то поздние переводчики, с высоким пиететом относясь к диккенсовскому слову, не позволяют себе подобных вмешательств и точно воссоздают авторский выбор лексики и построение фраз. В силу различия в структуре языков, разницы средней длины русского и английского слова и других языковых факторов такой подход нередко приводит к нейтрализации ритмических параллелей, ослаблению динамики и экспрессии текста за счет его распространения, стиранию четкой структуры сценок, основанных на повторе. В итоге диккенсовский стиль, оставаясь в целом сохраненным, теряет часть своей орнаментальности, сближается с нормой нейтрального литературного языка.

Вот, например, как передают поздние переводчики знаменитую сцену допроса пиквикистов в суде, когда судьи намеренно запутывают и запугивают робкого мистера Уинкля так, что тот не может ответить на простейший вопрос.

... I believe you are a particular friend of Mr. Pickwick, the defendant, are you not?'

'I have known Mr. Pickwick now, as well as I recollect at this moment, nearly—'

'Pray, Mr. Winkle, do not evade the question. Are you, or are you not, a particular friend of the defendant's?'

'I was just about to say, that—'

'Will you, or will you not, answer my question, Sir?' *'If you don't answer the question, you'll be committed, Sir,' interposed the little judge, looking over his note-book.*

'Come, Sir,' said Mr. Skimpin, 'yes or no, if you please.'

'Yes, I am,' replied Mr. Winkle.

'Yes, you are. And why couldn't you say that at once, Sir? Perhaps you know the plaintiff too? Eh, Mr. Winkle?'

'I don't know her; I've seen her.'

'Oh, you don't know her, but you've seen her? Now, have the goodness to tell the gentlemen of the jury what you mean by that, Mr. Winkle.'

'I mean that I am not intimate with her, but I have seen her when I went to call on Mr. Pickwick, in Goswell Street.'

'How often have you seen her, Sir?'

'How often?'

'Yes, Mr. Winkle, how often? I'll repeat the question for you a dozen times, if you require it, Sir.'

Вот вариант М. Шишмаревой: она точно следует форме оригинала, воссоздавая и повторы, и робкую интонацию Уинкля.

— ...*Кажется, вы один из близких друзей мистера Пиквика?*

— **Позвольте... да.** *Сколько я могу припомнить в настоящий момент, я знаю мистера Пиквика около...*

— *Покорнейше прошу вас, мистер Винкль, не уклоняйтесь от прямого ответа. Состоите вы или нет в короткой дружбе с ответчиком по настоящему делу?*

— **Я только что собирался сказать, что...**

— *Намерены вы ответить на мой вопрос?*

— *Если вы не ответите, я вас оштрафую, сэр,* — заметил маленький судья, *выглядывая из-за своей книжки.*

— *Ну что же, сэр? Друг вы ему или не друг? Да или нет?*

— **Да.**

— **Да, вы ему друг.** *Отчего же вы не сказали этого сразу? Позвольте вас теперь спросить: не знакомы ли вы также и с истицей?*

— **Я незнаком с ней, но я видел ее.**

— **А, вы не знакомы с ней, но вы видели ее.** *Будьте добры, мистер Винкль, объяснить господам присяжным, что вы под этим разумеете.*

— *Я разумею под этим, что я не был ее коротким знакомым, но встречал ее, когда бывал в Госвельской улице у мистера Пиквика.*

— **Как часто вы ее встречали?**

— **Как часто?**

— **Да, как часто?** *Я готов повторить свой вопрос хоть десять раз, если это вам поможет. (МШ, с. 413)*

Вот вариант В. Ранцова — форма оригинала сохранена столь же точно, однако некоторые фразы даже несколько распространены (распространяющие элементы выделены жирным шрифтом и подчеркиванием).

— ...*Если не ошибаюсь, вы **ведь** близкий приятель и друг ответчика Пиквика?*

— *Сколько я могу вспомнить в данную минуту, я знаю мистера Пиквика уже около...*

— *Прошу вас, г-н Уинкль, не уклоняться от **прямого** ответа на **поставленный вам** вопрос: состоите вы, или нет, в близких дружеских отношениях с ответчиком?*

— Я только хотел сказать, что...

— Угодно ли вам, или нет, ответить на мой вопрос, сударь?

— Если вы не ответите на вопрос адвоката, то будете немедленно же арестованы! — заметил судья, взглянув в записную свою книжку.

— Потрудитесь, сударь, ответить на мой вопрос категорически: да или нет?

— Да, — отвечал Уинкль.

— Странно, отчего вы не могли ответить на этот вопрос сразу! Быть может, сударь, вы знаете также и истицу? Ну-с, г-н Уинкль, что скажете вы нам на это?

— Я с нею незнаком, но мне случалось ее видеть.

— Так-с, вы с нею незнакомы, но вам случалось ее видеть? Соблаговолите теперь объяснить гг. присяжным, каким именно образом надо понимать ваше показание.

— Я хотел сказать, что лично с нею знакомства не водил, но что она попадалась мне иной раз на глаза, когда я заходил к мистеру Пиквику в Госуельскую улицу.

— Сколько именно раз попадалась вам она на глаза, сударь?

— Вы хотите знать, сколько раз?

— Да, мистер Уинкль, я действительно хочу знать, сколько именно раз вы ее видели? Если вам угодно, я могу повторить этот вопрос хоть целую дюжину раз... (ВР, т. 2, с. 90—91)

Анонимный переводчик «Дешевой библиотеки», как и оба его коллеги, строго следует форме оригинала, при этом распространений не допускает. Повторы и интонация Уинкля также сохранены. Единственная ошибка, допущенная этим переводчиком, — «Гроссуэльская» улица вместо Госсуэльской. В целом же перевод этой сценки в варианте суворинского издательства отличается высокой формальной точностью.

— Не состоите ли вы в числе ближайших друзей ответчика Пиквика?

— Насколько я в настоящую минуту могу припомнить, я знаю мистера Пиквика около...

— Не уклоняйтесь от вопроса, сэр! Вы друг ответчика Пиквика?

— Я только что хотел сказать...

— Угодно вам отвечать на мой вопрос коротко и ясно, сэр: да или нет?

— Если вы не станете отвечать на вопрос, я велю арестовать вас, сэр! — вскричал маленький президент, свирепо выглядывая из-за своих бумаг.

— Ну так как же, сэр? — снова начал мистер Скимпин.

— Да, я его друг.

— А! **Вы его друг!** Но почему вы не хотели сказать этого с первого раза? Может быть, вы знаете тоже и истицу, мистер Винкель?

— **Знать я ее не знаю, но видеть видел.**

— А, вы ее не знаете, а **видать видали.** В таком случае потрудитесь объяснить господам присяжным, какую вы видите в этом разницу?

— Я понимаю под этим, что близок с нею я никогда не был, но видал ее, когда посещал мистера Пиквика на **Гроссуэлльской** улице.

— А сколько раз вы ее видели, сэр?

— Сколько раз?

— Да, сколько раз? Если вам угодно, я повторю вам этот вопрос, сколько вы пожелаете. (ДБ, т. 2, с. 156—157)

Как видим, все три переводчика весьма точны в передаче этого отрывка, вплоть до строения фраз и выбора лексики. При этом каждый перевод отражает особенности личной манеры переводчиков: М. Шишмарева сохраняет баланс между точностью и краткостью, В. Ранцов склонен к распространению текста, тогда как анонимный переводчик Суворина небрежен в деталях.

Чтобы ярче показать различие между стратегией активного сотворчества, применяемой Введенским, и стратегией высокой формальной точности, свойственной поздним переводчикам, проанализируем тот же самый отрывок в переводе Введенского:

Извольте отвечать: принадлежите ли вы, как я, впрочем, не сомневаюсь, к числу искренних друзей м-ра Пиквика, ответчика по делу вдовы Бардль?

— Я имею честь пользоваться знакомством и дружбой м-ра Пиквика с той поры ...

— **Сделайте одолжение, м-р Винкель, не увертывайтесь от моего вопроса.** Повторяю вам еще, и вы отвечайте без уклончивости: друг вы или нет ответчика по делу м-с Бардль?

— Я хотел сказать, сэр, что ...

— Угодно вам или нет отвечать на мой вопрос, сэр?

— Если вы не станете отвечать, мы принуждены будем арестовать вас, сэр,— заметил вице-президент, небрежно перелистывая свою записную книгу.

— Что же, сэр?— сказал м-р Скимпин.— *Да или нет?*

— *Да, сэр.*

— *Что же такое — да?*

— *Я друг м-ра Пикквика.*

— Конечно, друг, *это мы очень хорошо знаем.* Почему же вы не объявили этого сначала? Быть может, вы знаете также м-с Бардль — да, м-р Винкель?

— Я не знаю м-с Бардль; но я видел ее.

— О, вы не знаете, но вы видели ее? Потрудитесь же, сэр, объяснить господам присяжным, что вы под этим подразумеваете?

— Я хотел сказать, что я не был коротко с нею знаком; но я видел м-с Бардль, когда приходил к м-ру Пикквику в его квартиру на Гозуэлльской улице.

— А сколько раз вы ее видели?

— Сколько раз?

— Да, м-р Винкель, сколько раз? Я готов повторить вам этот вопрос еще тысячу раз, если вы желаете этого. (ИВ, т. 2, с. 151—152)

Как видим, отрывок переведен Введенским в целом достаточно точно, однако в нем имеются отклонения от подлинника: несколько реплик, добавленных переводчиком в уста судьи («как мы, впрочем, не сомневаемся», «сделайте одолжение, не увертывайтесь от моего вопроса», «это мы очень хорошо знаем») и две добавленные реплики в диалоге («Что же такое «Да»? — «Я друг...»). Эти дополнения подчинены общему замыслу: они усиливают сатирическую направленность сценки. Во вставках от переводчика подчеркивается чрезмерная напористость и раздражение членов суда, из них читателю становится ясно, что судьи хорошо знают ответ на вопрос, который задают свидетелю, и допрашивают его лишь с целью запугать и запутать. Добавленные реплики диалога, ведущие разговор по кругу («Вы друг...? — Да! — Что же такое «Да»? — Я друг...»), усиливают одурачивающее, изматывающее впечатление от допроса. На этом фоне видно, что поздние переводчики воздерживаются от подобного активно-творческого преобразования текста в пользу максимальной формальной точности и уважения к оригиналу — возможно, отчасти уступая Введенскому в театральной выразительности сценки.

Случаи сглаживания приема повтора

Прием повтора — один из наиболее выразительных диккенсовских приемов, наиболее орнаментальных, выделяющихся на нейтральном языковом фоне и даже спорных — на грани нарушения законов хорошего стиля (не случайно редакторы часто устраняют из текстов избыточные повторы). Поэтому при всем тяготении к точной передаче не только смысла, но и структуры диккенсовских фраз поздние переводчики часто отказываются от точного воспроизведения повтора. Исключение составляет М. Шишмарева — она наиболее последовательно воплощает принцип формальной точности и при этом наиболее чутка к авторскому стилю, поэтому она в преобладающей части случаев сохраняет диккенсовские повторы. Но даже там, где поздние переводчики сохраняют повторы, они никогда не утрируют этот прием и не добавляют его там, где его нет в оригинале, как это делал Введенский.

Показательный пример — комический диалог Пиквика с извозчиком, построенный на повторах:

'And how long do you keep him out at a time?' — inquired Mr. Pickwick, searching for further information.

*'Two or three **veeks**,' replied the man.*

*'**Weeks!**' said Mr. Pickwick in astonishment, and out came the note-book again.*

*'He lives at Pentonwil when he's at home,' observed the driver coolly, 'but we seldom takes him home, **on account of his weakness.**'*

*'**On account of his weakness!**' reiterated the perplexed Mr. Pickwick.*

М. Шишмарева с максимальной точностью воспроизводит повтор, не останавливаясь даже перед калькой (по-русски естественнее было бы повторить не слово «Недели!», а конец фразы — «Две или три!»):

— *А долго ли она ходит в упряжи за один раз? — продолжал мистер Пиквик свое исследование.*

— ***Недели** две или три, отвечал извозчик.*

— ***Недели!** — повторил изумленный мистер Пиквик и опять взялся за книжку.*

— *Ее конюшня в Пентонвилле, — заметил хладнокровно извозчик, — но мы редко ставим ее в стойло, потому что она **слишком слаба.***

— **Слишком слаба!** — повторил в совершенном недоумении мистер Пиквик. (МШ, с. 6—7)

А вот анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» сглаживает нарочитый диккенсовский повтор, перефразируя повторяющиеся фрагменты так, чтобы приблизить звучание диалога к естественной книжной речи:

— *А сколько времени остается она у вас в езде?* — спросил мистер Пиквик, с трудолюбием пчелы спешивший подхватить всякое полезное сведение.

— **Да недели две, а то и три,** — ответил возница.

— **Две или три недели работы!** — вскричал мистер Пиквик и мгновенно снова схватился за свою записную книжку.

— *У нас конюшни-то в Пентонвилле,* — холодно ответил извозчик, — **а как она у нас уж очень малосильна, то и попадает туда редко.**

— **То есть как же это? Потому что она малосильна?** — переспросил пораженный мистер Пиквик. (ДБ, т. 1, с. 13)

К такой же стратегии прибегает и В. Ранцов, сглаживая нарочитый повтор в конце диалога и вовсе отказываясь от него в начале.

— *И подолгу держите вы ее в упряжи?* - спросил мистер Пиквик, желая обогатить себя новыми сведениями.

— **Как случится: недельки по две, по три.**

— **Неужели?** — с изумлением воскликнул мистер Пиквик, снова вынимая записную книжку.

— *Мы держим ее на конюшне в Пентонвилле,* - хладнокровно заметил возница, - **но ей редко приходится там отдыхать, так как она очень слаба на ноги.**

— **Так как она слаба на ноги!** - повторил, еще сильнее изумляясь, Пиквик. (ВР, т. 1, с. 12)

Однако и М. Шишмарева нередко не решается передать слишком нарочитый повтор или особо длинную цепочку повторений, входящие в резкое противоречие с образцовым классическим стилем. В приведенном ниже отрывке она отклоняется от подлинника, варьируя перевод фраз *says my father* и *says the touter*, подчеркнуто часто повторяющихся на небольшом отрезе текста:

"What's that?" says my father. — "Licence, Sir," says he. — "What licence?" says my father. — "Marriage licence," says the touter. — "Dash my veskit," says my father, "I never thought o' that." — "I think you wants one, Sir," says the touter.

«Чего?» — говорит отец. — «Разрешение, сэр», — говорит тот. — «Какое разрешение?» — «Разрешение на брак», — это опять тот шут. — «Провались я на этом месте, — говорит отец, — если я когда-нибудь об этом думал». — «А я полагал, вы за разрешением, сэр». Этакая хитрая бестия. (МШ, с. 103)

Ту же стратегию «разбавления» повторов использует и В. Ранцов:

— Вам, сударь, надо получить разрешение! — Какое такое разрешение? — спрашивает отец. — Разрешение по наилучшей, что ни на есть, форме! — отвечает ловкач. — На какой предмет, иначе, оно требуется? — спрашивает отец. — На вступление в брак! — отвечает хитрец, придерживая отца за фалды. (ВР, т. 1, с. 148—149)

А переводчик суворинского издательства совсем отказывается от передачи повтора:

"Разрешение, сэр, разрешение?" — "Какое разрешение?" — спрашивает отец. — "Разрешение на женитьбу." — "Да я, черт возьми, совсем жениться и не собираюсь!" — "А мне так думается, вам-то жениться и следует!" — привязался комиссионер. (ДБ, т. 1, с. 187)

Сравните, как выделяет и даже усиливает этот повтор Введенский, для которого ценностью является не столько образцовая выверенность, сколько индивидуальная странность и причудливость диккенсовского стиля (там, где Диккенс разбавляет повтор фразой *says he*, Введенский все равно использует повторяющуюся фразу «говорит мой отец»):

"Позволения, сэр, позволения!" — Чего? — говорит мой отец. — "Позволения, сэр", — говорит крючок. — Какого позволения? — говорит мой отец. — "Вступить в законный брак", — говорит крючок. — Отвяжись ты, окаянный, — говорит мой отец: — я вовсе не думал об этом. — "А почемуж бы вам не думать?" — говорит крючок. (ИБ, т. 1, с. 172)

Послеовательная передача иронии

Для переводов конца XIX столетия характерна точная и последовательная передача диккенсовской иронии. Это закономерно, поскольку для передачи этого приема требуется максимальная формальная точность — ведь для создания ироничного звучания значение

имеют мельчайшие детали сказанного «прямым текстом», детали, которые входят в противоречие с подтекстом, создавая комический эффект. «Программа» поздних переводчиков, направленная на устранение неточностей и ляпсусов Введенского, максимально реализована именно в отношении передачи иронии. Там, где Введенский, при всей своей чуткости к языку и стилю, не улавливал противоречия между текстом и подтекстом — быть может, в силу своей стремительной, свободной, творческой манеры перевода, ориентированной не столько на конкретные нюансы текста, сколько на общее впечатление и логику стиля, — там поздние переводчики, ориентированные в первую очередь на формальную и фактологическую сторону текста, подмечают и воссоздают эти тонкости. Поэтому, если Введенский, хотя и воссоздает большинство образцов диккенсовской иронии, иногда все же не вычленяет этот прием и не отражает его в переводе, поздние переводчики сохраняют каждое проявление этой стороны диккенсовского юмора.

Вот, например, фрагмент, в котором Введенский потерял иронию, а позднейшие переводчики заметили и восстановили: ироничное замечание Диккенса о своеобразной «филантропии» Тапмена, который не раз помогал нуждающимся... отправляя их к другим членам клуба:

Now general benevolence was one of the leading features of the Pickwickian theory, and no one was more remarkable for the zealous manner in which he observed so noble a principle than Mr. Tracy Tupman. The number of instances recorded on the Transactions of the Society, in which that excellent man referred objects of charity to the houses of other members for left-off garments or pecuniary relief is almost incredible.

Иронию сохраняют и М. Шишмарева...

Надо заметить, что благотворительность ко всем вообще и к каждому порознь была одним из основных принципов почтенных пиквикистов, и никто из них не отличался таким рвением в соблюдении этого благородного принципа, как мистер Трэси Топман. Просматривая протоколы Пиквикского клуба, поражаешься невероятному количеству случаев, когда этот превосходный человек отсылал обращающихся к нему бедняков к своим сочленам за денежной помощью или старым платьем. (МШ, с. 15)

...и анонимный переводчик...

Добродушие составляло главную характеристическую черту всех пиквикистов, но ни один из этих замечательных людей не отличался этой благородной добродетелью как мистер Треси Тепман. Множество случаев, внесенных в протоколы общества, свидетельствуют о том, сколько раз этот почтенный человек препровождал к другим членам клуба бедняков, которые нуждались в его милосердии по части старого платья или иных каких-либо житейских нужд. (ДБ, т. 1, с. 28—29)

...и В. Ранцов:

Следует заметить, что общее благоволение к людям являлось одним из руководящих принципов пикквикской теории, а Треси Топман оказывался одним из замечательнейших по своему усердию последователей этого принципа. В протоколах о деятельности общества упоминаются невероятное число раз случаи, в которых этот примерный пикквикец посылал людей, заслуживавших сострадания, на дом к другим членам клуба для снабжения их там поношенным платьем или же денежным пособием. (ВР, т. 1, с. 23)

Такой подход к диккенсовской иронии коррелирует с литературной репутацией Диккенса как классика вообще и классика юмористической прозы в частности: каждое слово классика должно быть в точности донесено до читателя, и тем более должна быть в точности передана каждая шутка классика-юмориста.

Комическое многословие и высокопарность

Как мы помним из предыдущих глав, многословный, высокопарный, подчеркнуто возвышенный стиль применительно к обыденным и низким предметам — один из основных комических приемов Диккенса. Если первые переводчики видели в этом приеме скорее стилевую погрешность или избыточность, затрудняющую восприятие текста, и последовательно избегали его воссоздания, то Введенский увидел в нем проявление диккенсовского юмора — современного способа художественного осмысления реальности со всеми ее мелочными, приземленными сторонами. И если уже Введенский весьма последователен в передаче комически-высокопарных пассажей «Пикквикского клуба», то позднейшие переводчики «Пиквика» воспроизводят эту стилевую черту еще более последовательно и точно. Вот, например, как тщательно сохраняют они комически-высокопарный тон в отрывке, где Диккенс мимоходом сочиняет целую шутивную торжественную оду такой прозаической вещи, как магазины готового платья:

With the promptness and energy which characterised not only the public proceedings, but all the private actions of this extraordinary man, he at once led his new attendant to one of those convenient emporiums where gentlemen's new and second-hand clothes are provided, and the troublesome and inconvenient formality of measurement dispensed with...

С быстротою и энергией, характеризующими не только всю общественную деятельность, но и частную жизнь этого необыкновенного человека, он в тот же день повел своего нового слугу в один из тех благотельных складов готового платья, которые за самую сходную цену одевают джентльменов в новые или подержанные фраки и брюки, смотря по выбору. (МШ, с. 133—134)

С быстротою и энергией, характеризовавшими не только публичную, но также и частную деятельность нашего великого мужа, мистер Пиквик тотчас же повез своего слугу в одно из благотельных торговых заведений, где продаются готовые платья, новые и подержанные, причем устраняется необходимость непосредственных и не всегда удобных сношениях с портными. (ВР, т. 1, с. 191)

...а затем с быстротой и энергией, которые характеризуют не только общественные деяния, но и все частные поступки людей необыкновенных, он повел своего нового служителя в одно из тех удобных учреждений, в которых во всякое время дня и ночи можно одеться с головы до ног во что угодно, вовсе не прибегая к скучной и сложной церемонии снятия мерки. (ДБ, т. 1, с. 240—241)

Передача этого приема особенно удается поздним переводчикам еще и потому, что здесь диккенсовский прием перекликается с их собственной стилевой манерой: как мы помним, стремление к максимальной формальной точности выработало у переводчиков конца XIX в. пространную, сложную по структуре фразу, полную вводных и служебных слов и оборотов. Наиболее ярким образцом такого стиля служит, конечно, В. Ранцов, но и другим переводчикам это свойственно в той или иной степени. Можно предположить, что подобные переводы создавали у читателя особое впечатление о диккенсовском юморе как о юморе книжном, сложном, несколько чопорном. Впечатление это, вероятно, накладывалось на литературную репутацию Диккенса как классика и служило ее укреплению: Диккенс все сильнее ассоциировался с чем-то принадлежащим сложной, витиеватой литературе прошлого, непосредственное же эмоциональное впечатление от

его юмора — тот самый хохот до упаду, который ценили в 1830-е гг. — уступало место отстраненному интеллектуальному наслаждению.

Повышенная точность передачи необычных сравнений и метафор

В предыдущих главах уже упоминался такой характерный для Диккенса прием, как яркие, нетривиальные сравнения и метафоры, позволяющие читателю по-новому увидеть привычные предметы и явления. В этом приеме раскрывается существенная сторона таланта Диккенса — его буйное, красочное воображение, преобразующее мир привычных вещей, остранение знакомого и обыденного. Как можно предположить, позднейшие переводчики с их пиететом перед формой оригинала и с их стремлением исправить неточности и пропуски Введенского (т. е. донести до читателя слово английского классика во всей полноте) должны подойти к передаче необычных сравнений еще более последовательно. Анализ текста подтверждает это: переводчики используют именно такую стратегию, при этом воздерживаясь от активных творческих преобразований диккенсовских сравнений, которые были характерны для перевода Введенского. Порой диккенсовский образ от этого теряет в яркости и ассоциативности, но, с другой стороны, он приобретает еще большую странность и неожиданность.

Вспомним, например, сравнение исповедален в католическом монастыре с театральными кассами.

...little Saxon doors—confessionals like money-takers' boxes at theatres—queer customers those monks—popes, and lord treasurers, and all sorts of old fellows, with great red faces, and broken noses, turning up every day...

Введенский творчески видоизменяет образ, сравнивая исповедали с «суфлерскими будками»; сохраняя неожиданную ассоциацию с театром, Введенский добавляет визуальному образу акустическую грань (шепот суфлера перекликается с шепотом прихожанина на исповеди).

Странные люди эти католические монахи ... исповедали точно суфлерския будки в театрах ... Папа и главный казначей ... (ТВ, т. 1, с. 19)

Поздние переводчики устраняют это пусть удачное, но все же отступление от подлинника, возвращая сравнению изначально задуманную автором форму:

Исповедали вроде театральных касс... Странные кассиры сидели там в прежнее время...Католические монахи, становившиеся потом кардиналами, римскими папами,

казначейми... А кто там только не перебивал? Все больше старики с красными рожками и подбитыми носами!.. (ВР, т. 1, с. 19)

...маленькие саксонские двери... **исповедальни точно театральные кассы...** Удивительный народ эти монахи... папы и главные казначеи и все эти старикашки с толстыми лицами и красными носами... (МШ, с. 12)

...маленькие саксонские двери... **исповедальня, похожая на театральные кассы...** чудный народ эти монахи, попы, хранители сокровищ и все эти молодцы с жирными красными рожками и курносими носами... (ДБ, т. 1, с. 23—24)

Еще один показательный пример — сравнение большого, грузного, но кроткого и наивного кучера Тони Уэллера, которого ведет за собой в контору ловкий крючкотвор-юрист, с ручной обезьянкой шарманщика:

my father walks arter him, like a tame monkey behind a horgan ...

Введенский видоизменяет образ, сравнивая кучера с «ручным орангутангом» и тем самым вводя отсутствующие у Диккенса (хотя и очень подходящие) ассоциации с неуклюжестью и грузностью:

*...идет мой отец, как **ручной орангутанг** за хозяином своим... (ИВ, т. 1, с. 173)*

Поздние переводчики, напротив, последовательно точны и переводят «monkey» как «обезьян(к)а»:

*Повел-таки родителя за собой, словно шарманщик **ручную обезьянку**. (МШ, с. 104)*

*...мой старик и пошел за ним, словно **ручная обезьяна**... (ДБ, т. 1, с. 187)*

*...ну и идет, значит, за ним, точно **ручная обезьяна** за шарманщиком. (ВР, т. 1, с. 148)*

В результате образ теряет в ассоциативности и, возможно, не столь хорошо запоминается, однако вместе с тем подчеркнутый алогизм, содержащийся в сравнении дородного кучера с маленькой обезьянкой, повышает комический эффект и раскрывает особую, почти абсурдистскую сторону диккенсовского юмора.

Возможно, столь точная и последовательная передача необычной образности Диккенса обусловлена не только высоким статусом Диккенса как классического автора, но и отдельным аспектом сложившейся к этому времени литературной репутации писателя — репутации Диккенса как автора с богатейшим воображением, с фантазией, преобразующей обыденный мир. К концу XIX века, когда социальная проблематика диккенсовского творчества, его обращенность к вопросам повседневной реальности стала

несколько менее актуальна, на первый план вышло дарование Диккенса как мастера фантазий и вымыслов. Последовательно и точно воссоздавая странные, нетривиальные сравнения и метафоры, поздние переводчики раскрывают перед читателем эту сторону диккенсовского таланта.

Случаи сглаживания особенностей ритмики

Если для Введенского ритмический рисунок диккенсовской прозы был одним из наиболее значимых стилевых элементов — как мы помним, для максимально выразительной передачи ритма он нередко прибегал к отступлениям от формальной стороны оригинала, — то для позднейших переводчиков своеобразие диккенсовского ритма отнюдь не является столь же бесспорной ценностью. Разумеется, мы не найдем в переводах конца XIX века последовательного сглаживания орнаментального ритма, как в журнальных переводах 1830-х — 1840-х гг.: ведь если журнальные переводчики тех лет были ориентированы в первую очередь на каноны литературной моды и развлекательно-энциклопедической журналистики, а значит, на запрос широкой читательской публики, то переводчики 1890-х гг. ориентированы на слово Диккенса-классика как авторитет и образец и не решаются своевольно вмешиваться в полноту и структуру классического текста. (Интересно, что Диккенс-классик и в этот период переводится для широкой и малоподготовленной аудитории; но теперь его задача — служить литературным образцом и средством приобщения к мировой культуре, а не с готовностью потребляемым модным литературным продуктом; отсюда ощутимая разница в подходах к переводу). Наиболее простые и яркие случаи ритмической организации текста опознаются и воспроизводятся поздними переводчиками. Однако не менее часты случаи, когда переводчики отказываются от «орнаментальной» ритмической организации текста в пользу нейтральных, приближенных к естественной литературной речи, конструкций.

Например, этот диалог между Сэмом Уэллером и его отцом отличается выразительным, даже «риторическим», ритмом: в нем есть и повтор, и тройная анафора, и синтаксический параллелизм.

*'Why, it's no use a-sayin' it ain't,' replied Sam; 'it's a **walentine**.'*

*'A **what!**' exclaimed Mr. Weller, apparently horror-stricken by the word.*

*'A **walentine**,' replied Sam. '**Samivel, Samivel**,' said Mr. Weller, in reproachful accents, 'I didn't think you'd ha' done it. **Arter** the warnin' you've had o' your father's wicious propensities;*

arter all I've said to you upon this here wery subject; *arter* actiwally seein' and bein' in the company o' your own mother-in-law, vich I should ha' thought wos a moral lesson as no man could never ha' forgotten to his dyin' day! **I didn't think you'd ha' done it, Sammy, I didn't think you'd ha' done it!**

Переводчики конца XIX в., даже наиболее добросовестная и чуткая к стилю М. Шишмарева, переводят отрывок с высокой степенью смысловой точности, однако не сохраняют элементов, организующих его ритм. Вот вариант Шишмаревой:

— Нет, [письмо] женщине. **Ведь завтра Валентинов день.**

— *Что такое!* — воскликнул в ужасе мистер Уэллер.

— *Ничего такого; просто любовная записка по случаю Валентинова дня,* — отвечал Сэм.

— *Эх, Сэмми, Сэмми!* — проговорил мистер Уэллер тоном грустного упрека. — **Не думал я, что ты так опростоволосишься. И это после всего, что я тебе говорил, после того, как ты видел живой пример в лице твоего порочного отца! Да разве ты не знаешь, что такое твоя мачеха? Уж одно это должно бы послужить тебе уроком на всю жизнь. Не думал я, мой друг, что ты так опростоволосишься. Не думал, не думал!** (МШ, с. 390)

Как видим, М. Шишмарева сохраняет лексические повторы («Сэмми, Сэмми», «Не думал, не думал»), но не ритмические. Анафора (тремякратно повторенное *arter*), задающая ритмическую структуру отрывка, также не воспроизводится.

Анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» вообще отказывается от воссоздания повторов (кроме повтора обращения «Самюэль»), ритмического параллелизма и анафоры:

— *Эх, Самюэль, Самюэль!* — проговорил отец тоном скорбного упрека. — *Не ожидал я этого от тебя после горького примера, до которого довели твоего отца его порочные наклонности! И ведь сколько раз толковал я тебе об этом! Да ведь и сам ты, кажется, пожил вместе с твоей мачехой, а это, братец, такой урок, которого человек не должен забывать до конца дней своих! Не думал я, что ты пойдешь на этакое дело! Просто не поверил бы даже, Самюэль!* (ДБ, т. 2, с. 116)

Не воспроизводит своеобразие ритмики отрывка и Ранцов, ограничиваясь приблизительными лексическими повторами:

— *Ах, Самми, Самми!* — сказал ему тогда отец тоном упрека. — *Мне все еще как-то не верится, чтобы ты мог это сделать!* Пример отца мог бы, кажется, служить тебе хорошим предостережением. К тому же ведь я так обстоятельно говорил с тобой об этом предмете, и кроме того, ты видел собственными глазами свою мачеху. Ты, дружок, находился в ее обществе, а ведь это такой нравственный урок, который, по-моему, нельзя позабыть до самой смерти. **Нет, Самми, мне не верится, чтобы ты мог это сделать, право, не верится!** (ВР, т. 2, с. 58—59)

Для сравнения, Введенский, менее точный в деталях, сохраняет ритмическую канву этого отрывка, воссоздавая все три ключевых элемента ритмики: лексический повтор, анафору, синтаксический повтор (хотя повторяются и создают параллели совсем не те слова и фразы, что в оригинале).

— *Почему же и не к женщине?* — возразил Самуэль. — *Завтра Валентинов день, и я, с твоего позволения, пишу приветствие своей Валентине.*

— **Что?** — воскликнул м-р Уэллер, пораженный очевидным ужасом при этом слове.

— *Приветствие к Валентине,* — что ты вытаращил глаза, старичина?

— *Эх, ты, Самми, Самми!* — сказал м-р Уэллер тоном упрека. — *Не думал я, не ожидал и не гадал. Сколько раз отец твой толковал о порочных наклонностях молодых людей? Сколько раз я трезвонил тебе по целым часам, желая вдолбить в глупую твою голову, что такое есть женщина на белом свете! Сколько раз старался запугать тебя примером твоей безпардонной мачихи! Ничего не пошло в прок, и ты глупишь по-прежнему, как бессмысленный младенец. Вот тут и воспитывай своих детей! Эх, Самми, Самми!* (ИВ, т. 2, с. 111)

С чем может быть связано такое намеренное сглаживание переводчиками 1890-х гг. орнаментальной ритмики «Пиквикского клуба»? Ведь логично предположить, что поздние переводчики, в целом ориентированные на верность форме оригинала, должны воссоздавать структуру фраз, организующую ритм романа. Вероятно, в данном случае — как и в случае с повторами, которые тоже передаются далеко не везде — над ценностью верности форме оригинала возобладала другая ценность: ценность классического текста как образца литературного стиля. Чтобы служить образцом письма, текст должен быть выразительным, однако не нарушать слишком явно и нарочито основных литературных норм и конвенций. Поэтому наиболее далекие от «естественной» литературной речи

приемы — повтор лексический, который может восприниматься как литературная погрешность, и повтор синтаксический, особым образом организующий ритмику, — порой сглаживаются поздними переводчиками, переводчиками Диккенса-классика. Подобными же соображениями, правда, продиктованными другой ценностью — простотой восприятия, — руководствовались переводчики 1830-х—1840-х гг., очищая текст «Пиквика» от любой стилевой орнаментальности. Разумеется, поздние переводчики имеют другую задачу и другие ценности, в числе которых — ответственность перед классическим текстом и уважение к нему, поэтому они лишь слегка и выборочно ослабляют стилевую странность романа. Сложность и намеренная пространность фраз, например, не воспринимается ими как стилевой порок, как показано в одном из предыдущих разделов; до тех пор, пока фраза остается грамматически правильной, она не нарушает «образцовости» текста — напротив, своей усложненностью и книжностью подчеркивает дистанцию восприятия и культурный авторитет, ассоциируемые с классикой.

Повышение точности при переводе уэллеризмов

Выше мы отмечали, что переводчики «Пиквика», работавшие в конце XIX века, ярко и последовательно демонстрируют принцип точности при переводе диккенсовских шуток, что объясняется, по-видимому, сложившейся литературной репутацией писателя как гениального юмориста, классика не просто художественной прозы, но прозы юмористической. Это относится и к шуткам-уэллеризмам, которые представляют особую трудность для перевода. В отличие от Введенского, который при передаче комических афоризмов Сэма Уэллера комбинировал очуждающие подходы (сохранение инокультурных реалий, комментирование) и осваивающие (адаптация, вплоть до полной замены диккенсовской шутки схожей по смыслу шуткой собственного изобретения), В. Ранцов, М. Шишмарева и анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» последовательно воссоздают уэллеризмы в их оригинальной форме, даже если для этого приходится прибегать к вводу в текст чуждых реалий и комментированию.

Вот уэллеризм, для понимания которого читателю нужно знать народное прозвание палача в Англии — Джек Кетч:

No, no; reg'lar rotation, as Jack Ketch said, ven he tied the men up. Sorry to keep you a-waitin', Sir, but I'll attend to you directly.

Введенский, как мы помним, прибег здесь к адаптации, сохраняя общий смысл шутки («на все бывает свой черед»), но заменяя используемые в ней образы:

...на все бывает свой черед, как говаривал один ученый, собираясь идти в кабак. (ИВ, т. 1, с. 169)

Переводчики 1890-х гг. гораздо ближе к форме оригинала: они вводят чуждую реалию, прибегая к ее комментированию, и полностью сохраняют изначальный вид шутки:

Каждому своя очередь, как говорил Джэк Кэтч джентльменам, которых ему приходилось повесить. Очень сожалею, что принужден заставить вас ожидать, но постараюсь исполнить ваше желание как можно скорее. (ДБ, т.1, с. 154)

Нет-с, все должно идти по порядку, — как говорил палач Джек Кетч, вздергивая своих ближних на виселицу. — Жаль, что вам придется обождать, сударь, но не беспокойтесь, придет и ваш черед. (ВР, т. 1, с. 146—147)

Нет, нет. Мне очень жаль, что я должен просить вас обождать, сэр, но потерпите: каждому свой черед, как говаривал Джек Кетч, когда ему приходилось вздергивать по семи человек зараз. (МШ, с. 102)

Такой подход можно было бы объяснить повышением ценности чужой культуры для переводчиков. Однако, как мы увидим из следующего раздела, уровень русификации и адаптации у всех поздних переводчиков (за исключением, пожалуй, М. Шишмаревой) остался примерно тем же, что был у Введенского. На страницах «Пиквика» в переводах конца XIX века присутствуют «половые», «городовые», горничные «Машеньки» и «Аннушки», ямщики, водка и тому подобные русские реалии. Да и культурный комментарий, к которому порой прибегают эти переводчики, гораздо более краток и беден, чем развернутые страноведческие эссе Введенского. Поэтому, вероятно, правильнее было бы объяснить столь точный перевод уэллеризмов не стремлением сохранить инокультурный «аромат» текста, сконцентрированный в шутках Уэллера, а высоким уровнем текстуальной точности вообще и в переводе юмора в частности. Как и в большинстве подобных случаев, переводчики воздерживаются от творческой интерпретации уэллеризмов в духе Введенского, ограниченные как рамками индивидуального таланта, так и уважением к слову классического автора.

Особенности передачи языковой игры

В отличие от Введенского, который воспринимал языковую игру как случай продемонстрировать свое искусство стилизации, свой богатейший словарь и творческий подход, порой нарушая для этого целостность авторского текста (иначе говоря, дописывая несколько строк), поздние переводчики либо прибегают к буквальному переводу и комментированию, либо эксплуатируют решения, найденные когда-то Введенским, но используя другую лексику и не выходя за рамки, заданные оригиналом.

Вот, например, диалог, построенный на приеме языковой игры — знакомство Пиквика с недалеким иностранцем графом Смоллторком, который никак не может правильно расслышать его фамилию и имя.

'What you say, Mrs. Hunt?' inquired the count, smiling graciously on the gratified Mrs. Leo Hunter, 'Pig Vig or Big Vig — what you call — lawyer — eh? I see — that is it. Big Vig' — and the count was proceeding to enter Mr. Pickwick in his tablets, as a gentleman of the long robe, who derived his name from the profession to which he belonged, when Mrs. Leo Hunter interposed.

'No, no, count,' said the lady, 'Pick-wick.'

'Ah, ah, I see,' replied the count. 'Peek — christian name; Weeks — surname; good, ver good. Peek Weeks. How you do, Weeks?'

Введенский, как мы помним, творчески обыгрывает этот отрывок: у него граф слышит фамилию Пиквика как «Пикник» и заключает, что его предки изобрели пикники, затем путает прославившую Пиквика «теорию пескарей» с «теорией сухарей» и записывает в книжечку, что эта теория весьма полезна для морского флота, и т. д.

А вот М. Шишмарева старается быть максимально близкой к оригинальному тексту и прибегает к транслитерациям и калькам:

— Как ви сказаль, мистрис Гонт? — спросил он, милостиво улыбаясь сияющей хозяйке — Свинья Виг, или Биг Вигг — Большой Парик? Биг Вигг? Стало быть, юрист — э? Ну да, да, теперь понимай. Так и запишем. Биг Вигг... (МШ, с. 175)

Чтобы отрывок не остался для читателей непонятным, Шишмарева добавляет к нему комментарий: «Pig — свинья, Big-Wig — Большой парик — насмешливое прозвище адвокатов». (МШ, с. 175)

В. Ранцов отчасти идет по пути Введенского (заменяет фамилию Пиквик на фарсовое «Писк-Вяк»), отчасти же, как и Шишмарева, использует транслитерацию и комментарий:

— *Что вы изволили сказать, госпожа Гонт? — осведомился граф, милостиво улыбаясь обрадованной Львице Гонтер. — Писк, Вяк или же Виг, то есть большой парик: надо полагать, юрист. Понимаю! Так и отметим: Бик-Виг.* (ВР, т. 1, с. 246)

Столь же точны и сдержанны, даже сухи переводчики 1890-х гг. при передаче сленга, который, как и языковая игра, неотделим от «живой ткани» английского языка. Там, где Введенский, передавая сленг, прибегал к словотворчеству и неожиданным лексическим решениям, они придерживаются нейтральной лексики.

Например, когда Пиквик попадает в долговую тюрьму, соседи по тесной камере на своем арестантском жаргоне предлагают ему отступное, чтобы он переселился от них куда-нибудь еще.

'What will you take to go out?' 'I beg your pardon,' replied Mr. Pickwick. 'What did you say? I hardly understand you.'

'What will you take to be paid out?' said the butcher.

Переводчики 1890-х гг. передают тюремный сленг нейтральной книжной и разговорной лексикой.

— *Вот что, почтеннейший: возьмите отступное. Сколько вы хотите?*

— *Виноват, — отвечал мистер Пиквик. — Как вы сказали? Я не понял.*

— *За какую плату вы согласились бы избавить нас от вашего присутствия? — продолжал мясник.* (МШ, с. 509)

«Дело можно будет как-нибудь и уладить! ... Сколько возьмете за выход?»

Пиквик не понимает, и арестанты поясняют ему:

«Сколько возьмете вы с нас, чтобы уйти отсюда?» (ВР, т. 2, с. 222)

- *Что бы вы взяли, чтобы уйти отсюда?*

- *Извините, я вас не понял, — ответил мистер Пиквик.*

- *Что надо вам заплатить, чтобы вы тут не поселялись?* (ДБ, т. 2, с. 322)

Для сравнения — тот же отрывок в переводе Введенского:

— *Это авось можно будет как-нибудь уладить, — заметил мясник после продолжительного молчания. — Вы сколько, старичек, согласитесь взять от нас на утек?*

— *Прошу извинить, — отвечал м-р Пикквик, — что вы сказали? Я не понял вас?*

— *За сколько можно вас выплатить вон отсюда?* — сказал мясник. — *Артель обыкновенно платит два шиллинга шесть пенсов. Хотите взять три б_о_б_а? {Этого рода люди объясняются особым условным языком, изобретенным для собственного употребления. Б_о_б_, судя по смыслу, соответствует шиллингу; б_е_н_д_е_р_ — шести пенсам. Прим. перев.}*

— *Пожалуй, еще прибавим б_е_н_д_е_р_, — подхватил доктор кувыркательной профессии. (ИВ, т. 2, с. 297)*

Как видим, для передачи тюремного сленга Введенский прибегает к словотворчеству и даже рифмовке (изобретенный переводчиком фразеологизм «выплатить вон», выражение «старичок — взять на утек»). Переводчики же 1900-х гг. и здесь проявляют сдержанность и высокую формальную точность, которую диктует им литературная репутация Диккенса как классика, — ведь ценностью для них является строгое следование классическому тексту и сохранение образцово-книжного стиля, а не активное сотворчество с автором, к которому так часто прибегал Введенский. Нейтральная лексика, выбираемая переводчиками («отступное», «сколько возьмете за выход») настолько понятна читателю, что реплики, выражающие недоумение Пиквика, теряют всякий смысл.

Сдержанность при передаче просторечия

Как мы помним, в 1840—1850 гг., когда «Пиквикский клуб» переводил Введенский, диккенсовское просторечие было для переводчика одной из важнейших ценностей — это было проявление демократизации художественного языка, созвучное тенденциям русской натуральной школы. Стремясь подчеркнуть близость Диккенса центральному направлению отечественной литературы и одновременно провести творческий эксперимент по обогащению русского литературного языка, Введенский активно использовал в своих переводах просторечие (в том числе самые экспрессивные его пласты).

Для переводчиков «Пиквика» 1890-х гг. проблема просторечия в литературном языке, которая в середине века была предметом споров и поисков, в значительной мере утратила прежнюю актуальность; видимо, вследствие этого их стратегия при передаче диккенсовского просторечия отличается размытостью и неопределенностью. Возникает ощущение, что эти переводчики, хотя и фиксируют для себя наличие этой особенности

диккенсовского стиля, не проблематизируют ее, не видят здесь самостоятельной переводческой задачи. Повышенный уровень формальной точности, обусловленный высоким культурным статусом Диккенса в эту эпоху, обязывает переводчиков 1890-х гг. сократить объемы просторечной лексики по сравнению с Введенским, который порой использовал больше маркеров просторечия, чем то было в оригинале, усиливая и утрируя экспериментальный демократический язык Диккенса. Нередки в поздних переводах и случаи нейтрализации просторечия, т. е. полного или частичного отказа от его передачи там, где в оригинале просторечные нарушения фонетики и грамматики присутствуют в полном объеме. При этом нейтрализация часто происходит на синтаксическом уровне — при сохранении просторечных лексем и народных идиом переводчики используют развернутые, сложные, грамматически безупречные фразы (это характерно в первую очередь для В. Ранцова и анонимного переводчика). Это, вероятно, связано как с уровнем индивидуальной чуткости к стилю, так и с ценностью «образцового книжного текста», которую диктует переводчикам литературная репутация Диккенса как классика.

Показательный пример нейтрализации просторечия — отрывок, где Тони Уэллер, сам неудачно женившийся, охвачен горестью из-за преодолаемой женитьбы сына. В этом отрывке просторечие играет комическую роль, ярко контрастируя с патетическими пассажами, которые вызывают улыбку, будучи вложенными в уста грузного и простодушного старого кучера.

'Wot's the matter now?' said Sam.

'Nev'r mind, Sammy,' replied Mr. Weller, 'it'll be a wery agonisin' trial to me at my time of life, but I'm pretty tough, that's vun consolation, as the wery old turkey remarked wen the farmer said he wos afeerd he should be obliged to kill him for the London market.'

'Wot'll be a trial?' inquired Sam. 'To see you married, Sammy—to see you a dilluded wictim, and thinkin' in your innocence that it's all wery capital,' replied Mr. Weller. 'It's a dreadful trial to a father's feelin's, that 'ere, Sammy—'

М. Шишмарева использует в переводе этого отрывка лишь два просторечных слова («старина» и «расхныкался»), и те вкладывает в уста Сэма Уэллера, а не Тони:

— Да что с тобой, старина? Чего ты расхныкался? — спросил Сэм.

— Бог тебе судья, Сэмми, — продолжал мистер Уэллер. — Это тяжкое испытание в мои годы; одно утешение, что у меня толстая кожа, как сказал один старый индюк, когда хозяин объявил ему свое решение зарезать его к будущему рынку.

— Какое испытание? Ничего не понимаю, — сказал Сэм.

— Видеть тебя женатым, Сэмми, видеть тебя жертвой обмана. Жестокое это испытание для родительских чувств. Да, друг любезный, женишься ты, и в невинности своей души будешь воображать, что поступил как первый мудрец, — а это всегда хуже. Опомнись, сын мой, опомнись, пока не поздно! (МШ, с. 389)

В переводе издательства Суворина всего одна просторечная лексема («как дурак»):

А в том, что придется мне видеть, что ты женишься, что сделают из тебя какую-то жертву, а ты все будешь радоваться, **как дурак**, и все видеть в розовом цвете! Это для родительского сердца испытание ужасное, друг ты мой! (ДБ, т. 2, с. 116)

В переводе В. Ранцова просторечных лексем больше («сладила чорт знает какое дельце»), однако они весьма странным образом сочетаются с книжным синтаксисом (стоящий рядом причастный оборот).

— Что же тебя так огорчает, старина? — осведомился Самуэль.

— Не тревожься, голубчик... Разумеется, в мои преклонные годы это будет тяжким испытанием... <...>

— В чем же будет состоять твое испытание?

— Видеть тебя, Самуэль, женатым, в роли обманутой жертвы, помышляющей в своей наивности, будто **сладила чорт знает какое выгодное дельце**. Уверяю тебя, Самми, что это тяжкое испытание для родительских моих чувств...(ВР, т. 2, с. 59)

Для сравнения приведем тот же отрывок в переводе Введенского. Изобилие просторечной идиоматики и лексики, причем лексики изобретательной и экспрессивной («раскудахтался», «с ума рехнулся», «кокетница», «растянуться», «дурень», «пропал ни за грош», «ты себе и в ус не дуешь») комически сочетается у него с высокопарным поэтическим стилем («единственное детище», «пеплом убелить седую голову», «свести до преждевременной могилы») — ни о какой стилистической нейтральности здесь не идет и речи:

— Чего-ж ты **раскудахтался**, старик? — спросил Самуэль.

— Да, любезный, плохо тут *кудахтать* на старости лет, когда, *так сказать, единственный сын, единственное детище* готовится *неплом убелить седую твою голову и свести тебя до преждевременной могилы*. Эх, Самми, Самми!

— Ты никак *с ума рехнулся, старичина!*

— Как тут не *рехнуться*, когда тащит тебя в западню какая-нибудь *кокетница*, а ты себе и в ус не *дуешь!* Уж если речь пойдет о твоей женитьбе, я должен вырыть себе заживо могилу и *растянуться во весь рост*. Пропал ты, *дурень, ох, пропал ни за грош!* (ИВ, т. 2, с. 112)

Вот еще один пример того, насколько сдержанны в использовании просторечия переводчики 1890-х гг. — шуточный отрывок, в котором Тони Уэллер хвалит письмо своего сына Сэма за хороший слог:

'That's a wery pretty sentiment,' said the elder Mr. Weller, removing his pipe to make way for the remark.

'Yes, I think it is rayther good,' observed Sam, highly flattered.

'Wot I like in that 'ere style of writin',' said the elder Mr. Weller, 'is, that there ain't no callin' names in it—no Wenuses, nor nothin' o' that kind. Wot's the good o' callin' a young 'ooman a Venus or a angel, Sammy?'

М. Шишмарева сохраняет простонародную тональность, однако употребляет значительно меньше маркеров просторечия, чем их в оригинале: это две-три просторечных фразы на нейтральном фоне.

— *Вот это хорошо сказано, это можно похвалить: чувствительно и без вычур,* — заметил мистер Уэллер-старший, выпуская облачко дыма.

— *Да, мне и самому тут нравится,* — проговорил сын, заметно польщенный.

— *Что я особенно одобряю в твоём слоге, мой друг,* — продолжал мистер Уэллер-старший, — *так это то, что у тебя нет никаких скверных слов — ни Венер, ни нимф, ни прочей дребедени. Согласись сам: ну какой толк называть какую-нибудь девчонку Венерой или нимфой?* (МШ, с. 391)

Суворин несколько сокращает отрывок, но и у него всего одна просторечная фраза (всякой такой чертовщины) соседствует с книжным «девушка»:

— *Что мне в твоём слоге нравится, так это то, что ты не стараешься надавать человеку всяких прозваний. Нет у тебя ни Венер, ни Помпей, ни всякой такой чертовщины. Ну к чему называть девушку какой-то Венерой, Самми?* (ДБ, т. 2, с. 119)

У В. Ранцова чуть больше лексических маркеров просторечия, но они соседствуют с чисто книжной стилевой чертой — деепричастным оборотом и перечислением («как, например...»)

— *Всего больше нравится мне у тебя самый стиль, — продолжал Уэллер-старший. — Ты пишешь просто и ясно, не употребляя никаких, значит, вычурных выражений, как, например, разные там Венеры, Дианки или же разные иные собачьи клички. Что за толк обзывать молодую девушку Венерой или хотя бы даже ангелом...* (ВР, т. 2, с. 61)

Как видим, переводчики отчасти сохраняют просторечный колорит высказывания Тони Уэллера. Однако их сдержанность и отказ от эксперимента-соавторства, а также тяготение к книжному синтаксису и нейтральной лексике ярко видны на фоне перевода, выполненного Введенским:

— *Изрядно, мой друг, то есть, скажу я тебе, это просто — деликатес, мой друг, — заметил м-р Уэллер старший, выпуская прегустое облако дыма из своего рта.*

— *Я уж и сам вижу, что это недурно, — сказал Самуэль, обрадованный родительским комплиментом.*

— *И что мне особенно нравится, дружище, так это колорит, склад, т. е. простая и естественная сбруя всех этих слов, — сказал м-р Уэллер старший. — Иной бы здесь наквазил какихнибудь Венер, Юнон, или другой какой-нибудь дряни, а ты просто режешь правду — и хорошо, друг мой, очень хорошо. К чему пристало называть Венерами всех этих девчонок?* (ИВ, т. 2, с. 114—115)

Помимо интенсивного, даже избыточного использования просторечной лексики и разговорной интонации, задаваемой коммуникативными единицами («то есть, скажу я тебе...»), Введенский развивает заданную Диккенсом тему комической поверхностной образованности Уэллеров (в оригинале Сэм употребляет искаженные книжные слова: have-his-carcass, sitiuation и т. д.). Усвоенное из книг слово «колорит» (в оригинале style, «стиль») Тони Уэллер по воле переводчика поясняет на привычном ему кучерском языке — «простая, естественная сбруя этих слов». Улыбаясь такому толкованию термина, мы испытываем симпатию к душевной интуиции Тони, который без литературного

образования легко распознает истинное чувство, облеченное в неуклюжие слова, — эту систему оценок читатель может при желании вывести из авторского текста, но может и не заметить ее; Введенский, как читатель и интерпретатор, выбирает заметить ее и подчеркнуть стилистическими средствами. Позднейшие же переводчики остаются строго в рамках авторского текста, причем в рамках, ограниченных масштабами этого фрагмента.

Итак, анализ того, как обходятся поздние переводчики «Пиквика» с просторечием, говорит о том, что просторечие Диккенса не является для них самостоятельной/актуальной проблемой, что высокая степень ответственности перед словом классика заставляет их быть достаточно точными к просторечию в романе, однако ценность образцового книжного стиля нередко получает приоритет, побуждая переводчиков к нейтрализации просторечия, и наконец, что при передаче этой стороны диккенсовского стиля переводчики воздерживаются от экспериментов и сотворчества — это опять же диктуется уважением к букве классического текста и снижением актуальности проблемы просторечия в русской литературе конца XIX века.

Еще одним следствием того, что переводы 1890-х гг. выполнялись в иной культурной ситуации и на фоне иной литературной репутации Диккенса, является отсутствие в этих переводах «гоголевских» реминисценций, так ярко выраженных у Введенского. Сложившаяся в 1840—1850 гг. литературная репутация Диккенса как «британского Гоголя» и стремление Введенского подчеркнуть и усилить подобное восприятие Диккенса привели к появлению в переводе прямых подражаний гоголевскому идиостию. Для поздних переводчиков вопрос сходства или различия Диккенса и Гоголя (и более глубокий вопрос ценностной близости Диккенса к гоголевскому направлению русской литературы) уже не является актуальным. Поэтому в тех эпизодах, где Введенский прибегал к стилизации под Гоголя, такой стилизации мы больше не находим.

Яркий пример — эпизод, где Сэм Уэллер рассказывает о том, как крючкотворы обманом женили его отца.

'What do they do?' inquired the gentleman.

'Do! You, Sir! That ain't the worst on it, neither. They puts things into old gen'l'm'n's heads as they never dreamed of. My father, Sir, was a coachman. A widower he wos, and fat enough for anything—uncommon fat, to be sure. His missus dies, and leaves him four hundred pound. Down he goes to the Commons, to see the lawyer and draw the blunt...

Вот как этот отрывок переведен у Введенского:

— Как зачем, сэр? Они уж, **видно**, на том стоят. И ведь чем иной раз чорт не шутит: они раззадоривают и таких джентльменов, которым вовсе не приходила в голову женитьба.

— Вы это как знаете? Разве самому пришлось испытать?

— Нет, сэр, **Бог миловал**, а с другими бывали такая оказии... **да вот хоть** и с моим отцом, **примером сказать**: был он вдовец, сэр, и после смерти своей супружницы растолстел **так, что Боже упаси**. Проживал он в кучерах у одной леди, которая — **помяни Бог ея душу** — оставила ему в наследство четыреста фунтов чистоганом. Ну, **дело известное**, сэр, коли деньги завелись в кармане, надобно положить их в банк, да и получать себе законные проценты. **Так и сделал... то есть оно выходит, что так, собственно говоря, хотел сделать мой покойный родитель,— хотел, да и не сделал.** (ИВ, т. 1, с. 172)

В переводе Введенского мы видим все признаки стилизации под Гоголя: нарочитое использование вводных слов, имитирующее сбивчивость и неторопливость устного, сказового стиля («видно», «примером сказать», «дело известное», «оно выходит», «собственно говоря»); тавтологию, «дефектно-речевые образования» («Так и сделал... то есть оно выходит, что так, собственно говоря, хотел сделать мой покойный родитель,— хотел, да и не сделал»), которые тоже маркируют рассеянную, сбивчивую устную речь.

В переводах 1890-х гг. мы хотя и встречаем отдельные маркеры устности, но не наблюдаем их подчеркнутой избыточности, характерной для гоголевского сказа; нарочитая тавтологичность, которая полностью является продуктом сотворчества Введенского, вообще отсутствует в этих позднейших переводах.

— *Нашего брата обрабатывают — вот что они делают. Да добро бы еще молодых, а то и старичкам спуску не дают — и тех в соблазн вводят. Другому и во сне не снилось жениться, а они женят — как пить дать! **Взять хоть** моего отца. Был он кучер, человек вдовый, а толст — что твоя бочка. И вышло ему счастье: померла его барыня — где он служил, **то есть**, — и завещала ему четыреста фунтов. **Ну, как водится**, идет он в Докторс-Коммонс посоветоваться с крючоктвором, как получить свой капитал.* (МШ, с. 103)

Что они делают? Да сам чорт знает что! Иной раз оженят такого старичка, которому такое дело и во сне не снилось!... Вот что! Мой отец, сэр, кучер при дилижансе и человек сырой... очень уж даже полный... так, кажется, уж куда бы ему. А вот раз пошел он в этот самый Коммонс, чтобы выправить бумаги на получение наследства... (ДБ, т. 1, с. 183—184)

*— Да как они это устраивают? В этом-то и заключается вся штука. Сами они делают как будто и не бог весть что, а между тем сбивают человека совсем с толку и заставляют стариков решаться на такие вещи, о которых им перед этим даже и не снилось. Вот хоть бы мой отец, сударь. Он, с позволения сказать, был кучер, вдовец и человек из себя очень дородный, а коли угодно даже необыкновенно толстый. Барыня, у которой он служил, умерла и оставила ему по завещанию четыреста фунтов; вот он и пошел раз в Докторскую общину повидаться, значит, с адвокатом, но, понятное дело, приделся для торжественного случая **этаким, значит, франтом**... (ВР, т. 1, с. 148).*

Итак, стратегия переводчиков, работавших над Пиквиком в 1890-х гг., отражает, с одной стороны, сложившуюся литературную репутацию Диккенса как классика вообще и классика юмористической прозы в частности (авторитет буквы текста, точность в передаче юмора, ориентация на образцово-правильный книжный стиль), а с другой — снижение его непосредственной актуальности для отечественного литературного процесса (отсутствие творческого эксперимента при передаче стилевых приемов и языковой игры, отсутствие стилизаций, сближающих Диккенса с явлениями русской литературы).

Последнее пространство выборов, из которых складывается стратегия переводчиков — это сфера передачи национальной и культурной специфики текста.

Передача национально-культурных особенностей оригинала

При всей ориентации переводчиков 1890-х гг. на повышение формальной точности мы не находим в их стратегии перевода национально-культурных особенностей «Пиквика» каких-то значительных отличий от стратегии Введенского. Если перевод Введенского в этом отношении был явлением новаторским и отразил произошедший в середине XIX века поворот литературы к национальной повседневности и национальному менталитету, то у переводчиков конца XIX века мы не находим новаторских решений в этой области.

Непоследовательность при переводе реалий

Единой стратегии передачи инокультурных реалий поздние переводчики не выработали. В переводах В. Ранцова, М. Шишмаревой и анонимном переводе «дешевой библиотеки» по-прежнему часто встречается описательный перевод реалий. Так, уникальная для брианского города XIX века профессия *waterman* у Шишмаревой передается как «сторож при бирже» извозчиков, у Суворина — как «блюститель извозчичьих очередей».

Не менее часто встречаются случаи замены английских реалий схожими по функции русскими или вовсе случаи выпуска английских реалий в целях адаптации. Переводчики весьма непоследовательны в этом отношении. Это касается, например, топонимов: *Manor-Farm* переводчик издательства Суворина передает как Манор-ферм (ДБ, т. 1, с. 103), а М. Шишмарева — описательно, как «хутор старика Уардля»; при этом та же Шишмарева транслитерирует название *Doctors Commons* — Докторс-Коммонс, а вот *Old Bailey proctors* (прокторы, или стряпчие, уголовного суда Олд Бейли) заменены в ее переводе на описательное «судейские крючки» (МШ, с. 103—104). Выражение *coach-stand in St. Martin's-le-Grand* М. Шишмарева переводит как «извозчичья биржа в Сен-Мартин ле-Гран» (МШ, с. 6), а переводчик издательства Суворина — описательно, как «дебаркадер дилижансов на площади св. Мартина» (ДБ, т. 1, с. 12). Вообще же по сравнению с остальными переводчиками этого периода М. Шишмарева склонна к наиболее точному воссозданию английских топонимов и других имен собственных, создающих национальный колорит.

Яркий пример непоследовательного соседства адаптационных приемов с тщательным сохранением даже мелких бытовых реалий в рамках одной стратегии мы видим в переводах отрывка, где упоминаются лондонские фирмы-производители ваксы:

...the boots and shoes, with a polish which would have struck envy to the soul of the amiable Mr. Warren (for they used Day & Martin at the White Hart), had arrived at the door of number five.

М. Шишмарева тщательно воспроизводит эти имена, поскольку они работают на создание национального колорита:

...и башмаки, сияя несравненным блеском (который поразил бы завистью сердце почтенного мистера Варрена, ибо в «Белом Олене» придерживались ваксы Дэя и Мартина)...(МШ, с. 102)

В. Ранцов адаптирует отрывок, выпуская эти реалии:

...мистер Самуэль... через несколько минут навел на сапоги и башмаки лоск, которому могли бы позавидовать даже модные львы, щеголяющие лакированными сапожками...(ВР, т. 1, с. 147)

В переводе издательства Суворина вместо упоминания производителей ваксы мы также находим адаптацию: башмаки «заблестели, как лакировка роскошнейшей из карет» (ДБ, т. 1, с. 185). Вероятно, переводчик счел эти реалии избыточными и перегружающими текст.

Случаи русификации

Хотя одной из основных претензий к переводам Введенского уже в эту эпоху были замеченные за ним случаи русификации, то есть замены английских реалий русскими, несущими ярко выраженные ассоциации с русской бытовой культурой, — переводы 1890-х гг. изобилуют подобными случаями не в меньшей степени. Если в переводе М. Шишмаревой Пиквик кричит на улице «Кэб!» ('Cab!' — said Mr. Pickwick), то в переводах «Дешевой библиотеки» и В. Ранцова он зовет «Извозчик!». В переводе суворинского издательства пьяные солдаты «пишут по улице мыслете» — прямая отсылка к кириллическому алфавиту (ДБ, т. 1, с. 26), а у М. Шишмаревой Сэм Уэллер говорит, что его фамилия начинается с буквы «В», а не «У» (аналогичный прием, МШ, с. 668). По иронии судьбы, наиболее часто русификации встречаются в переводе В. Ранцова, упрекавшего Введенского в незнании английского языка: у него мы встречаем такие выражения, как «Караул, городской!» (officer) (ВР, т. 1, с. 13), «Эй, половой!» (waiter) (ВР, т. 1, с. 15), а имя Тапмена по русской уменьшительно-ласкательной модели сокращается до Топочки (ВР, т. 1, с. 143). Встречаются в его переводах «ямщики» (coachers), шесть миль (six miles) превращаются в «верст десять» (ВР, т. 1, с. 144), а Сэм Уэллер пишет письмо русскими буквами: «..тут, собственно, не глаголь, а мыслете» (ВР, т. 2, с. 60). Все это свидетельствует о том, что, хотя подход Введенского к передаче национального своеобразия Диккенса, некогда новаторский и передовой, уже не удовлетворяет требованиям меняющейся культуры перевода, альтернативы ему на практике еще не

найден. Новый язык и целостную стратегию передачи английской национальной специфики у Диккенса предложит только Е. Ланн в начале XX столетия.

Повышение числа реалий, сохраняемых в переводе без адаптации или опущения

В целом, несмотря на непоследовательное употребление различных способов передачи и/или сглаживания национальной специфики «Пиквикского клуба», сохранение реалий в поздних переводах встречается чаще, чем у Введенского. Можно привести целый ряд примеров, в которых Введенский прибегал к адаптации, а позднейшие переводчики сочли возможным сохранить инокультурную реалию.

Например, в данном отрывке у поздних переводчиков появляется такая английская реалия, как «грум», которой не было в переводе Введенского:

*I wonder whether I'm meant to be a footman, or a **groom**, or a gamekeeper, or a seedsman.*

...что я такое, собственно, изображаю: **грума**, камердинера, выездного, секретаря или компаньона? (МШ, с. 134)

*Положим, сам чорт не разберет, кто я такой — не то выездной лакей, не то **грум**, не то егерь — на всех на них я похож сразу, но это не суть важно! (ДБ, т. 1, с. 241)*

*Не знаю только, чем я именно состою: лакеем, **грумом**, егерем или камердинером? (ВР, т. 1, с. 191)*

Еще один пример — названия компаний-производителей товаров повседневного обихода. В переводе Введенского подобные реалии практически никогда не сохранялись (вероятно, как незначительные и весьма эфемерные); однако в двух из трех поздних переводов они переданы в точности.

*...no man ever talked poetry 'cept a beadle on boxin'-day, or **Warren's blackin'**, or **Rowland's oil**, or some of them low fellows; never you let yourself down to talk poetry, my boy.*

*Ни один порядочный человек не станет говорить стихами. Это хорошо для какого-нибудь **Варрена**, когда он объявляет о своей ваксе, или для **Роуланда** с его помадой для **ращения волос** и тому подобных шарлатанов... (МШ, с. 390)*

*Стихами пишутся только объявления мясников перед новым годом, или **об варреновской ваксе**, или **о роусландском масле**. (ДБ, т. 2, с. 118)*

Только В. Ранцов прибегает к адаптации, отказываясь от передачи названий, однако сами реалии — названия повседневных товаров — все же сохраняет в переводе:

Никто никогда не говорит стихами, за исключением разве церковного сторожа, когда он поздравляет с праздником и просит на чаек... Впрочем, нет! Торговцы ваксой и маслом для ращения волос тоже иной раз расхваливают стихами свой товар. (ВР, т. 2, с. 60)

Там, где Введенский заменяет популярный в Лондоне вид рыбы (морской язык, похожий на камбалу) не менее популярной в России «селедкой», М. Шишмарева сохраняет и более правильное название рыбы, и любопытные реалии английской торговли, пропущенные у Введенского:

'What's that?' he inquired, as the waiter removed one of the covers.

'Soles, Sir.'

'Soles — ah!—capital fish—all come from London — stage-coach proprietors get up political dinners — carriage of soles — dozens of baskets — cunning fellows. Glass of wine, Sir.'

Вот вариант М. Шишмаревой:

— *Что это? — спросил он, когда лакей снял крышку с одного из блюд.*

— *Камбала, сэ.*

— *Камбала? А-а... чудесная рыба... идет из Лондона... Хозяева дилижансов устраивают политические обеды, чтобы получить монополию на провоз камбалы... везут десятками корзин... ловкий народ! (МШ, с. 14)*

У переводчика «Дешевой библиотеки» эта рыба заменена на национально не окрашенные «форели» (ДБ, т. 1, с. 26), у В. Ранцова также появляются нейтральные «морские судаки». Для сравнения, у Введенского здесь явная русификация:

— *Что это? — спросил он, когда человек принес первое блюдо.*

— *Селедки, сэ.*

— *Селедки, а! превосходная рыба! Отправляют в Лондон целыми бочками для публичных обедов. (ИВ, т. 1, с. 22)*

Таким образом, новый, более высокий культурный статус Диккенса, наряду с меняющимися нормами перевода, все же приводит к относительному (по сравнению с переводами Введенского) повышению точности при переводе национально окрашенных реалий, хотя четкой стратегии в этом отношении переводчиками еще не выработано.

Культурно-страноведческий комментарий

Хотя переводы 1890-х гг., как и перевод Введенского, снабжены страноведческим комментарием, комментарий этот, как ни парадоксально, гораздо более краток и скуден, чем у Введенского. Вероятно, это связано с тем, что национально-культурная специфика текста и — шире — проблема национального в литературе, которая во времена Введенского была одним из центральных дискуссионных вопросов в литературных кругах, теперь потеряла столь острую актуальность. И если для Введенского английская реалия, нуждающаяся в комментировании, была поводом привести развернутое эссе о той или иной стороне английской культуры и быта — будь то тюремные обычаи, игра в крикет, святочные обряды или конторские будни, — то страноведческий комментарий позднейших переводчиков служит сугубо утилитарной цели: пояснить конкретную реалию так, чтобы она не осталась непонятной читателю, при этом не заставляя его надолго переключать внимание с собственно текста романа на комментарий.

Вот несколько примеров того, как выглядит комментирование реалий в переводе М. Шишмаревой.

а) Комментарий к эпизоду, где мистер Уардль на Рождество подвешивает к потолку ветку омелы:

В Англии на святках подвешивают ветку омелы к потолку той комнаты, где происходит общее сборище, и всякого, кто станет под эту ветку, остальные имеют право поцеловать. (МШ, с. 337)

б) Комментарий к названию «Докторс-коммонс»:

Докторская община (Иными словами, в комментарии дан буквальный перевод названия, но не поясняется, что это за учреждение и каково его культурное значение; МШ, с. 103).

в) Комментарий к топониму «Боро»:

Предместье Лондона на южном берегу Темзы (МШ, с. 101)

г) Комментарий к ироническому вопросу: «Вы квакер?», который Сэм Уэллер адресовывает чиновнику, вошедшему в дом в шляпе:

Квакеры не снимают шляп, входя в дом.

д) Комментарий к названию праздника «Валентинов день»:

В Англии в этот день молодые мужчины и женщины обмениваются любовными анонимными письмами, иногда серьезного, а иногда и иронического содержания. (МШ, с. 364)

Этот комментарий очень схож с тем, что дает анонимный переводчик «Дешевой библиотеки»:

— *День Св. Валентина* не совсем добрый день для разбора дела о нарушении брачного обещания.*

**В день Св. Валентина многие влюбленные и влюбленные, скрываясь под псевдонимами, обмениваются иногда насмешливыми, а иногда и серьезными объяснениями. (ДБ, т. 2, с. 73)*

В. Ранцов же вообще не дает комментария по поводу этого праздника — возможно, рассчитывая на знание этой реалии читателями, а возможно, и не видя необходимости в пояснениях:

— *Да вель это Валентинов день, сударь! Лучше нельзя ведь придумать дня для разбирательства дела о нарушении обещания жениться. (ВР, т. 2, с. 14)*

Чтобы увидеть, насколько отличается сжатый комментарий поздних переводчиков от развернутых страноведческих экскурсов Введенского, вспомним развернутое описание этого праздника, данное последним:

— *Да ведь это, сэр, валентинов день {День Валентина — английский народный праздник, когда, по народному присловью, каждая голубка промышляет для себя голубка девушка, встретив в этот день первого мужчину, называет его своим Валентином: мужчина в свою очередь называет своей Валентиной первую девушку, которую удалось ему увидеть. Разумеется, между любовниками такие встречи устраиваются заранее, и Валентин обыкновенно женится на своей Валентине. Приветствия, подарки и письма, полученные в этот день, называются также валентиновскими.}, и вы, конечно, знаете, что Валентин шутить не любит, когда дело идет о наказании преступного любовника. (ИВ, т. 2, с. 68)*

О том, насколько более краток и скуден комментарий в переводах 1890-х гг. и насколько реже он встречается (при возросшей точности и соответственно возросшем количестве упоминаемых реалий быта), можно судить также по следующим примерам.

В начале одной из глав романа Диккенс описывает разные типы юридических клерков, их отличительные черты и привычки. Он даже дает их комически-научную классификацию по социальному положению и привычкам, в духе «физиологий» городской жизни:

*Scattered about, in various holes and corners of the **Temple**, are certain dark and dirty chambers, in and out of which, all the morning in vacation, and half the evening too in term time, there may be seen constantly hurrying with bundles of papers under their arms, and protruding from their pockets, an almost uninterrupted succession of lawyers' clerks. **There are several grades of lawyers' clerks.** There is **the articulated clerk**, who has paid a premium, and is an **attorney** in perspective, who runs a tailor's bill, receives invitations to parties, knows a family in **Gower Street**, and another in **Tavistock Square**; who goes out of town every long vacation to see his father, who keeps live horses innumerable; and who is, in short, the very aristocrat of clerks. **There is the salaried clerk**—out of door, or in door, as the case may be—who devotes the major part of his thirty shillings a week to his Personal pleasure and adornments, repairs half-price to the **Adelphi Theatre** at least three times a week, dissipates majestically at the cider cellars afterwards, and is a dirty caricature of the fashion which expired six months ago. There is the middle-aged **copying clerk**, with a large family, who is always shabby, and often drunk. And there are **the office lads** in their first surtouts, who feel a befitting contempt for boys at day-schools, club as they go home at night, for saveloys and porter, and think there's nothing like 'life.'*

Отрывок этот полон английских реалий — лондонских топонимов, наполненных конкретным смыслом для английского читателя, названий юридических профессий и т. д. Казалось бы, такой текст требует для понимания или культурного комментария, или глубокой адаптации. Однако переводчики конца XIX века, воссоздавая его с высокой точностью, не поясняют эти бытовые подробности. «Дешевая библиотека», сохраняя многочисленные реалии, не комментирует их вовсе:

*В различных переулках и закоулках **Темпля** было множество темных и неопрятных камер, к которым по утрам во все продолжение вакансий, а также и по вечерам во время сессий, стремились целые толпы адвокатских писаорей и конторщиков...*

*...клерки, которые заплатили за свою науку и сами намереваются быть со временем адвокатами ... имеют по крайней мере по одному знакомому семейству в **Гоуер-Стрите***

и в Тависток-Сквере; клерки, получающие жалованье ... раза два или три в неделю они бывают на удешевленных представлениях в театре Адельфи... (ДБ, т. 1, с. 396—397)

Аналогичным образом поступает и В. Ранцов:

В различных углах и закоулках Темпля разбросаны мрачные, грязные профессиональные конторы, куда и откуда постоянно спешит во время вакаций по утрам, а в продолжение сессий чуть не до вечера, почти непрерывная вереница адвокатских клерков.... Аристократом между ними является клерк, состоящий в ученье и уплативший за это в контору надлежащий взнос. он ... бывает в семейных домах в Годерстрите и на Тевистокской площади... клерк на жалованьи «ходит по меньшей мере трижды в неделю за половинную цену в театр Адельфи... (ВР, т. 2, с. 18—19)

Исключение составляет М. Шишмарева, но ее краткий комментарий, неожиданно, касается столь малозначительной детали, как скидки на билеты в лондонских театрах:

В обширных недрах старичка Темпля красуются разбросанные по всем его углам и закоулкам очень темные и грязные конторы, откуда ... изливается ежедневно почти непрерывным потоком целая армия юридических клерков... (МШ, с. 359—360)

Клерк-ученик в переводе М. Шишмаревой «внес за себя известную сумму и состоит в ученьи у какого-нибудь атторнея» (англицизм, оставленный без комментария), он «получает приглашения на рауты» (адаптация с устранением лондонских топонимов, делающая комментарий излишним), а клерк на жалованьи «по меньшей мере три раза в неделю ... бывает по половинной цене в театре Адельфи*» (здесь следует единственный комментарий: *В известный час вечера места в английских театрах продаются по удешевленной цене). (МШ, с. 359—360)

Для сравнения приведем этот отрывок в переводе Введенского. С одной стороны, Введенский адаптирует текст, очищая его от топографических реалий, которыми пестрит этот абзац в более точных поздних переводах. С другой стороны, уже одно слово **Темпль**, которое в поздних переводах лишено конкретики и означает лишь некое место в Лондоне, побуждает Введенского дать развернутый экскурс в историю английских судебных палат и обучения студентов юриспруденции, а заодно — в этимологию соответствующих названий, столь частых в диккенсовской прозе:

В нижних этажах, по разным углам и закоулкам Темпля {После парламента высшее судебное место, где президентом всегда бывает лорд-канцлер, называется Chancery.

Затем следует так называемый. Храм, или Temple, куда принадлежат четыре судебных палаты (Inns of Court), которых названия читатель не раз встретит в этой и последующих главах. Это: "Inner Temple, Middle Temple, Lincol's Inn и Gray's Inn". В старину Chancery тоже имело до десяти судебных палат; но в настоящее время осталась от них только одна, называемая "Clifford's Inn". На современном языке "Inn" значит собственно гостиница, трактир; но первоначально смысл его был тот же, что Mansion, дворец, и в этих дворцах жили прежде разные вельможи, которые уступили свои резиденции студентам юриспруденции и народного права. Так Gray's Inn, четвертая судебная палата Темпля, получила свое имя от лорда Эдмонда Грея Уильтона, который отдал студентам свою резиденцию в начале шестнадцатого века. В настоящее время этим именем называется целый квартал, населенный почти исключительно чиновниками, студентами и писарями. Имя Темпля происходит от рыцарей ордена Иоанна Иерусалимского, Темплиеров, которые отдали юристам свои дворцы с принадлежащими к ним угодьями, церквами и садами, в 1346 году, в царствование Эдуарда Третьяго. В отношении к изучению юриспруденции и народного права Англия резко отличается от всех европейских государств. Английские университеты, состоявшие первоначально под ведением туземного духовенства, никогда в своих стенах не давали приюта юридическим наукам, и юриспруденция, со всеми своими отраслями, преподавалась в этих Inns of Court, которые все сосредоточены в столице подле судебных мест, courts of law. Начало этих учреждений относят к царствованию Генриха III. Прим. перев.}

разбросаны довольно грязныя и темныя камеры, куда по вечерам в присутственные дни и по утрам в те дни, когда не бывает заседаний, стекаются безчисленныя полчища мелких чиновников и писарей (clerks) с кипами бумаг под мышкой и в широких карманах. Писарь писарю не чета, это всем известно, и наши английские писаря разделяются на многочисленныя разряды. Первое место занимает, разумеется, п_и_с_е_ц_п_р_и_в_л_е_г_р_о_в_а_н_н_ы_й, заплативший за себя условленную сумму. Его карьера — быть адвокатом или стряпчим (attorney), и он заранее вникает во все таинства своей будущей профессии. Он одет по последней моде, ездит на балы, держит свой экипаж и отличных лошадей, посещает один или два дома в аристократических улицах и отправляется на каникулы в загородный дом своего богатаго отца. Словом, это

*аристократ между писарями. Второе место занимает **salaried clerk, писарь, состоящий на жалованьи**, и который обязан жить подле конторы своего патрона. Он получает тридцать шиллингов в неделю, и большую часть этого капитала употребляет на свой туалет и увеселения разного рода. У него есть кресла в театре Адельфи и знакомый погребок, где каждую субботу, перед получением нового жалованья, он проматывает свою последнюю копейку. Это довольно грязная и жалкая карикатура на одного из тех молодых денди, которые между завтраком и обедом гуляют целыми стадами на Гросвенор-сквере. (ИВ, т. 2, с. 60—61)*

Отметим, что, хотя Введенский здесь не использует англицизма «клерк» и прибегает к описательному адаптационному переводу («мелкие чиновники и писари», «писцы»), каждый такой описательный перевод он сопровождает в скобках английским термином. Таким образом, чтение романа превращается в занимательный и подробный экскурс в английскую культуру повседневности. Отметим, как переводчик играет с читателем, чередуя очуждающие и осваивающие приемы: если гоголевская стилизация и обильное просторечие стирают ощущение инокультурности романа, то такие комментарии, напротив, возвращают это ощущение, заставляя читателя вспоминать, что он имеет дело с текстом, создававшимся на другом языке и для иного читателя.

Еще один пример того, насколько более краток и «функционален» комментарий поздних переводчиков по сравнению с комментарием Введенского — отрывок с описанием одной из захолустных улочек Лондона, где упоминается такая бытовая подробность, как конец трехмесячного периода, т. е. срок уплаты за квартиру — по иронии, это время, когда постояльцы обычно тайком покидают квартиры:

*There is a repose about Lant Street, in the Borough, which sheds a gentle melancholy upon the soul. There are always a good many houses to let in the street: it is a by-street too, and its dulness is soothing. ...**The population is migratory, usually disappearing on the verge of quarter-day, and generally by night.***

Переводчик «Дешевой библиотеки», дабы не прибегать к комментарию, адаптирует этот фрагмент — конкретный, но малопонятный русскому читателю «конец трехмесячного срока» он заменяет на «срок платежа за квартиру»:

Лент-Стрит в Боро... это одна из поперечных улиц, монотонная жизнь которой имеет в себе нечто примиряющее, а оконные рамы в ней всегда увешаны множеством

билетиков с объявлениями. ... По образу жизни население здешнее принадлежит к разряду кочевников и **исчезает непременно перед наступлением срока платежа за квартиру и притом всегда ночью.** (ДБ, т. 2, с. 89—90)

В. Ранцов сохраняет реалию, но встраивает комментарий в текст перевода:

*Лентская улица в Старом городе пользуется такой тишиной и спокойствием, которые невольно вызывают у всякого стороннего посетителя благодушно меланхолическое настроение. ... Жители там склонны к внезапным переселениям, причем обыкновенно **исчезают накануне дня, когда предстоит вносить квартирную плату за три месяца.*** (ВР, т. 2, с. 38)

Наиболее подробный комментарий дает М. Шишмарева: она снабжает пояснением (правда, не очень информативным) как название квартала Боро, так и «наступление новой четверти года»:

*Безмятежная тишина царит в квартале **Боро***, в улице Лант, и навевает приятную грусть на впечатлительную душу. ...собственно говоря, это даже не улица, а переулок, и его вечное безлюдье как-то убаюкивает.*

****Южное предместье Лондона*** (МШ, с. 373)

*Народонаселение кочевое, **исчезающее по ночам ежедневно и на целые сутки с наступлением каждой новой четверти года***.*

****Срок платежей за квартиру.*** (МШ, с. 373)

Для сравнения приведем комментарий Введенского: описывая эту захолустную улочку, он сообщает в комментарии не только о том, что в Лондоне было принято вносить квартирную плату конце трехмесячного срока, но и о том, в какие именно дни это делалось. Переводчик буквально перебивает и дополняет Диккенса-рассказчика, не упуская возможности сообщить читателю любопытную бытовую подробность, даже если она не является жизненно необходимой для понимания текста:

*Мир и тишина в квартале Боро, в улице Лант, разливают меланхолическое спокойствие на всякую чувствительную душу. Здесь вы всегда найдете целые десятки домов, отдаваемых внаймы за самую филантропическую цену. ...Народонаселение ведет кочевую жизнь и по большей части **исчезает по ночам в конце каждой четверти года** {Тогда, то-есть, когда надобно платить за квартиру. Дни трехмесячного срока в*

Лондоне расчисляются обыкновенно на 25-е марта, 23-е июня, 29-е сентября и 25-е декабря. Прим. перев.}. (ИВ, т. 2, с. 87)

Таким образом, если Введенский, для которого Диккенс был ценен в огромной степени как певец лондонской повседневности, приметливый наблюдатель быта и богатая кладезь сведений о национальном укладе — тенденция, актуальная для литературы той поры! — превращает комментарий из справочного аппарата в продолжение увлекательного разговора об английской культуре и повседневности, то переводчики 1890-х гг. видят в комментарии в первую очередь способ упростить для читателя понимание текста. Парадоксальным образом, комментарий Введенского подчеркивает иностранность переводимого текста, тогда как комментарий поздних переводчиков, напротив, сглаживает культурный барьер. Действительно, как мы уже увидели на примере передачи особенностей диккенсовского стиля — повторов, ритмики, сравнений и метафор, — странность и иностранность не являются первоочередными ориентирами при переводе классического текста. Перевод классика должен быть прежде всего правильным с точки зрения стилистических норм, точным и понятным. Кроме того, переводчик должен держаться в тени классика и не «перебивать» его речь своей собственной: если комментарии Введенского к Диккенсу выглядят как диалог двух близких по духу литературных современников, то комментарии переводчиков 1890-х гг. занимают скромное место справочного инструмента.

Особенности передачи форм общения и этикета

В том, что касается передачи особенностей этикета, моделей общения, наименования людей по социальному статусу и т. д., переводчики 1890-х гг. продолжают и углубляют традицию «очуждения», заданную Введенским: в большинстве случаев они отказываются от употребления терминов, вызывающих ассоциации с русским помещичьим бытом (барин, мужик, девки и т. д.), а также отдают предпочтение местоимению «вы» при переводе обращений — даже вышестоящих к нижестоящим — подчеркивая сдержанность и дистанцию в межличностном общении, ассоциируемую с английской культурой. По меньшей мере отчасти этот сдвиг связан с изменением социальных отношений и форм общения в русской культуре, произошедшим со времен Введенского, и мог не ощущаться самими переводчиками. Однако на наш взгляд, в поздних переводах сдержанное «очуждение», создаваемое скупыми выразительными средствами, носит характер

стратегии (хотя и проводимой не совсем последовательно). Можно предположить, что преобладающее использование местоимения «вы» как маркера формального и дистанцированного общения (в противовес русскому патриархально-фамильярному «ты» по отношению к нижестоящим и малознакомым людям) и избегание социальных терминов с русской окраской позволяет переводчикам подчеркнуть культурное своеобразие Диккенса, минимально вмешиваясь в текст и избегая излишней странности, затрудненности, которую создавали, например, подробные комментарии и английские слова в скобках, употребляемые Введенским. Таким образом, Диккенс-классик предстает перед нами английски-сдержанным, но лишенным чрезмерной странности, воспринимаемм гладко, что отвечает его роли как классика — стилового образца, модели литературной нормы.

Так, в сцене, где Пиквик попадает в долговую тюрьму Флит и беседует со своим слугой Сэмом Уэллером, два переводчика из трех вкладывают в уста Пиквика обращение на «вы»:

'Have you seen Mr. Tupman and our other friends?'

'You have brought the things I wanted?'

— Видели вы мисткра Тупмана и остальных наших друзей, Сам?

— Вы привезли мне вещи, которые я вам поручил? (ДБ, т. 2, с. 333)

— Видели **вы** мистера Топмена и остальных?

— Привезли **вы** вещи? (МШ, с. 515)

Только В. Ранцов выбирает русское патриархальное «ты» (из всех трех переводчиков он наиболее склонен к «осваивающему» типу передачи этикетных форм):

— Виделся **ты** с мистером Топменом и другими моими приятелями?

— Принес **ты** все, что мне нужно? (ВР, т. 2, с. 231)

В сцене, где Пиквик окликает рыжего огородника, особенно заметен сдвиг в сторону очуждающей манеры.

A red-headed man was working in the garden; and to him Mr. Pickwick called lustily, 'Hollo there!'

The red-headed man raised his body, shaded his eyes with his hand, and stared, long and coolly, at Mr. Pickwick and his companions.

'Hollo there!' repeated Mr. Pickwick.

'Hollo!' was the red-headed man's reply.

Во-первых, все переводчики вместо национально окрашенных «мужик», «детина», встречавшихся в прежних переводах, выбирают нейтральные синонимы — «парень», «мужчина». Во-вторых, из трех переводчиков только один — анонимный переводчик суворинского издательства — выбирает обращение на «ты», но и в уста рыжего огородника вкладывает насмешливое «Эй, ты!» в адрес Пиквика — формулировка, невозможная в ранних переводах.

В огороде копался какой-то рыжий парень.

...

—*Эй, ты!* — повторил мистер Пиквик.

—*Эй, ты!* — отозвался парень. (ДБ, т. 1, с. 101-102)

В. Ранцов не решается ввести обращение на «вы» к огороднику, но и «ты» кажется ему неуместным, поэтому он избегает местоимения:

В огороде работал рыжеволосый мужчина, к которому мистер Пиквик обратился с веселым возгласом:

—*Эй, кто там!*

...

—*Эй, кто там!* — повторил мистер Пиквик.

—*Чего вам надо?* — возразил рыжеволосый. (ВР, т. 1, с. 80)

Наконец, М. Шишмарева выбирает обращение на «вы»:

В огороде копался высокий рыжий парень.

—*Эй, вы, послушайте!*

...

Послушайте! — повторил мистер Пиквик.

Слушаю, - хладнокровно отозвался рыжий парень. (55)

Еще один пример того, как переводчики стремятся не допустить ассоциаций с русским сельским бытом при переводе социальных терминов: если в ранних переводах жена огородника оказывалась «бабой», то все три переводчика 1890-х гг. выбирают нейтральное «женщина»:

A tall, bony woman—straight all the way down—in a coarse, blue pelisse, with the waist an inch or two below her arm-pits, responded to the call.

Высокая, сухопарая и как жердь прямая женица в синем платье... (ДБ, т. 1, с. 102)
...рослая, костлявая женица, напоминавшая собою длинный чурбан, одетый в пальто из грубого сукна... (ВР, т. 1, с. 80)
...высокая костлявая женица, прямая и плоская, как доска, в платье из грубой синей ткани (МШ, с. 55),

Итак, переводы Диккенса, выполненные в 1890-е годы, носят на себе отпечаток литературной репутации классика — репутации, которая предполагает почтительное отношение к тексту и признание его вневременной ценности, с одной стороны, и принадлежность этого текста образцовому, но все-таки прошлому, отсутствие его непосредственной актуальности для литературной системы, с другой.

На уровне полноты и точности пиетет переводчиков к классическому тексту выражается в значительном повышении формальной точности перевода, в сокращении количества пропусков, замен и дополнений в переводе (по сравнению с переводом Введенского), в стремлении переводчиков устранить отступления и ошибки Введенского, как те, что вызваны торопливостью или незнанием языка, так и те, что связаны с творческим переосмыслением текста. Очевидно, что переводчики или, как минимум, их издатели, ставили себе задачей сделать перевод, который будет более близким не только смыслу, но и букве оригинала, чем перевод Введенского; успешность выполнения этой задачи, однако, различается — Шишмарева сохраняет наиболее высокую точность, при этом не отклоняясь от объема оригинала, анонимный переводчик Суворина нередко небрежен и, исправляя одни неточности, допускает другие, Ранцов же, стремясь к максимально полному сохранению смысла и структуры диккенсовских фраз, регулярно распространяет текст и порой сам не уступает в обилии русизмов и просторечия критикуемому им Введенскому. Разумеется, нельзя отрицать роль индивидуального таланта и добросовестности переводчиков в достигнутом ими результате; однако очевидна и общность выбранной ими стратегии повышения точности.

На стратегии передачи стилистических особенностей также отразилась литературная репутация Диккенса как классика. Ряд стилистических приемов Диккенса (такие как юмористические диалоги-сценки, ирония, необычные сравнения, комическая высокопарность, шутки-уэллеризмы и языковая игра) воссоздаются с высокой степенью формальной точности, характерной для перевода классических текстов. При этом те

особенности стиля и юмора Диккенса, которые некогда побуждали Введенского к творческим экспериментам (использование внутренней рифмы, анафоры, словотворчества, богатого просторечного лексического пласта, стилизации под гоголевскую прозу, компенсация непереводаемой языковой игры эпизодами, построенными самим переводчиком по аналогичному принципу), в переводах конца XIX века переданы гораздо более формально, а порой даже буквально; переводчики воздерживаются от творческих отступлений от оригинала, даже если им приходится прибегать к прямому цитированию оригинала или, напротив, адаптации и к ослаблению непосредственного юмористического эффекта. Это связано с тем, что статус классика, обязывая к точности, не предполагает непосредственной актуальности автора для литературного процесса и побуждает скорее к бережному сохранению формы, чем к сотворчеству и эксперименту.

Наконец, наиболее «орнаментальные», отклоняющиеся от нормы нейтрального литературного языка стилистические приемы — комически-абсурдный диккенсовский повтор, своеобразную ритмическую организацию текста и наиболее неожиданные и/или абсурдные из сравнений и метафор — переводчики 1890-х гг. последовательно сглаживают, заменяют более нейтральными по смыслу и форме фразами. Вероятно, ценность «Пиквика» как образца выразительного, но при этом правильного, модельного литературного стиля (вспомним, что, по мнению критиков и педагогов этой эпохи, прочесть Диккенса должен каждый, кто хочет стать образованным человеком, — одна из ключевых функций классики, функция воспитания и социальной идентификации!) для переводчиков стоит выше, чем ценность яркой стилевой странности Диккенса. Роль классика предполагает роль образца и одновременно — подчинение норме; в каком-то смысле классик сам становится воплощением этой нормы, языковой, стилистической или образной⁴⁰⁸. Поэтому там, где Диккенс играет на прямом нарушении канонов хорошего письма (нарочитые повторы, причудливые образы, страницы, написанные на фонетически неправильном просторечном говоре кокни), переводчики примерно в половине случаев

⁴⁰⁸ «Включение текста в литературный канон часто воспринимается как способ нормализации необычного, причудливого, чуждого; противники литературной канонизации утверждают, что вхождение писателя в пантеон классиков — это всегда свидетельство его подчинения известному контексту» // *Canonicity is often seen as a normalizing agent for the anomalous, the aberrant, and the foreign, and anticanonists insist that a writer's entry into the canon represents the subjugation of the work to knowable contexts.* — Ankhi Mukherjee. *What Is a Classic?* — Stanford university press, 2015

отходят от принципа формальной точности в пользу некой усредненной языковой и стилевой нормы.

Ряд аспектов диккенсовского текста, которые для Введенского и современной ему культурной ситуации были остро актуальными, для поздних переводчиков, по-видимому, не представляет самостоятельной проблемы. Таково, например, использование просторечия. Введенский, для которого демократический язык Диккенса являлся ценностью, созвучной ценностям отечественной литературы, тщательно воссоздавал просторечие Диккенса, даже утрировал его, наслаждаясь возможностями этой недавно открытой области и приглашая к тому же читателей, подчеркивая в Диккенсе то, что сближало его с любимившимся читателю отечественным новатором — Гоголем. Продолжая дело писателей натуральной школы во главе с Гоголем, Введенский-переводчик творчески участвовал в разработке просторечного языкового пласта посредством словотворчества, богатой суффиксации и префиксации, ввода в литературу новых лексем и идиом, еще не освоенных ею в полной мере. Диккенс для Введенского был автором остро современным, находящимся на пике литературных экспериментов эпохи, побуждающим к сотворчеству, к выбору и проведению в жизнь последовательной переводческой стратегии. Для переводчиков конца XIX века просторечие у Диккенса не представляет уже самостоятельной, дискуссионной проблемы. Поэтому мы не наблюдаем здесь единой, последовательной стратегии. Доля просторечной лексики, устных синтаксических конструкций и народных идиом в их переводах меньше, чем в переводе Введенского. Количество маркеров просторечия в переводах не превышает количества таких же маркеров в оригинале, а порой и уступает ему, т. е. мы наблюдаем некоторую нейтрализацию просторечия. Отчасти это связано с индивидуальными границами просторечного словаря поздних переводчиков: в целом он значительно беднее, чем у Введенского, особенно в том, что касается экспрессивной лексики и словообразования. Однако даже у М. Шишмаревой, чей просторечный арсенал наиболее богат, мы наблюдаем тенденцию к использованию идиоматичных, стершихся выражений и к сочетанию просторечия с нейтральным литературным, а не рваным сказовым синтаксисом. Все это — следствия изменившейся литературной репутации Диккенса: он уже не «британский Гоголь», не предмет ожесточенных споров о границах допустимого в современной литературе, а классик, достояние литературного прошлого, обладатель

образцового стиля и воплощение литературной нормы; поэтому стратегия передачи просторечия балансирует между достаточно близким его воспроизведением (общая тенденция к точности) и некоторым сглаживанием (стремление к языковой и стилевой нормативности).

Не представляет самостоятельной проблемы для переводчиков 1890-х годов и передача национально-культурной специфики «Пиквикского клуба». В литературной репутации Диккенса в эпоху Введенского был ярко выражен компонент «английский национальный писатель», а ценность литературы как творческого отражения национальной повседневности, истории и культуры («народность») была новой и дискуссионной для отечественной литературной системы. В конце же XIX века Диккенс становится в первую очередь классиком мирового уровня, имеющим общечеловеческое значение; вопрос же национальной самобытности литературы вообще и Диккенса в частности, столь актуальный для формирующейся русской литературы середины XIX века, отходит на второй план. Поэтому стратегия поздних переводчиков «Пиквика» в отношении национальной специфики весьма размыта. С одной стороны, в силу возросших требований к точности перевода и в силу того, что за прошедшие полвека русско-английские культурные связи углубились, многие бытовые, культурные и исторические реалии, не понятые или намеренно опущенные Введенским, сохранены в переводах Ранцова, Шишмаревой и анонимного переводчика «Дешевой библиотеки». С другой стороны, число случаев адаптации и даже явной русификации, замены английских реалий схожими по функциям русскими («ямщик», «половой») не уступает таковому у Введенского и его современников. Исключение составляет Шишмарева, чей уровень профессиональной добросовестности в целом наиболее высок; однако и у нее наблюдаются случаи прямой русификации. Что же касается культурного комментария, то хотя поздние переводы и снабжены им, он гораздо более краток и скуден, чем у Введенского. Если Введенский своим развернутым комментарием, напоминающим страноведческие эссе, как бы подчеркивал тесную связь литературы с национальным бытом, невозможность их понимания в отрыве друг от друга, то для поздних переводчиков комментарий — вспомогательный справочный инструмент, способ дать читателю сведения, минимально необходимые для понимания текста, при этом минимально вмешиваясь в него и не «заглушая» голос автора. Нередко реалии, которые подробно откомментированы у

Введенского, в поздних переводах лишены комментария или вовсе устранены в целях адаптации (тюремный «артельный билет», сленговые названия денежных единиц «боб» и «бендер», убийство ради продажи тела в анатомический театр и т. д.). Литературная репутация Диккенса как наднационального, «мирового» классика побуждает переводчиков быть внимательными к национальной специфике в рамках общей стратегии повышения точности перевода, однако не ставит национальный аспект его творчества в центр переводческого внимания, не стимулирует выработку четкой и осознанной стратегии по этому вопросу.

3. Литературная репутация Диккенса после публикации переводов 1890-х гг.

После публикации «Пиквикского клуба» в переводах Ранцова, Шишмаревой и в анонимном переводе «Дешевой библиотеки» Суворина (а также других переводов Диккенса в составе тех же книжных серий и собраний сочинений) литературная репутация Диккенса как классического автора продолжает закрепляться.

В 1895 году вышло исследование М. Ледерле «Мнения русских людей о лучших книгах для чтения»⁴⁰⁹. Исследование проводилось в форме анкеты: Ледерле обратился к своим респондентам с просьбой выслать список книг, «произведших на вас наиболее сильное впечатление» и «список тех книг, с которыми считаете вы необходимым познакомить молодежь и читающую публику». Опрос производился среди представителей сферы искусства, а также образовательных и научных институтов, то есть среди авторитетных лиц, имеющих влияние на формирование и поддержание литературного канона. По словам автора, «Означенный циркуляр был послан по Адрес-календарю 1891 г. всем Академикам и корреспондентам Академии Наук, всем Профессорам восьми российских университетов, всем выдающимся ученым, литераторам, художникам, артистам, педагогам и общественным деятелям». На анкету поступило 86 ответов. По результатам опроса Диккенс вошел в список книг, получивших более 7 голосов, наряду с Шекспиром, Байроном, Вальтером Скоттом, Гете, Шиллером, Купером, Гюго, Сервантесом и другими мировыми классиками. Диккенса включили в свой список лучших книг такие личности, как А. Ф. Кони, А. Ф. Петрушевский, В. П. Острогорский, П. И. Гусаренко, Г. С. Вольтке,

⁴⁰⁹ Ледерле М. Мнения русских людей о лучших книгах для чтения. — СПб, 1895. С. 193.

Д. А. Коропчевский и др. Интересно, что все они упоминают преимущественно «Давида Копперфильда», «Домби и сына» и «Пиквикский клуб» — три романа, вышедшие на рубеже 1840—50-х гг. в переводах Введенского (скорее всего, опрошенные, как люди в возрасте, знакомились с Диккенсом именно по ним, а не по новым переводам начала 1890-х гг.). Это еще раз свидетельствует, что именно переводы Введенского сыграли важную роль в формировании высочайшего культурного статуса Диккенса в России; без переводов Введенского не было бы Диккенса-классика и новых его переводов.

Продолжают выходить историко-литературные работы, где Диккенс упоминается как гений, классик, великий поэт. Так, в «Северном вестнике» в 1897 г. появилась статья «Очерк истории романа XIX века»⁴¹⁰ за авторством литературоведа А. Кирпичникова. Со второй половины 1840-х годов, пишет автор, «первенствующую роль» в развитии жанра романа «начинает играть роман английский. Виновниками такого подъема его были один талантливый и умный литератор и два великих поэта. Я разумею Бульвера, Диккенса и Теккерея»⁴¹¹. Эта заметка ярко отражает изменение литературной репутации Диккенса за прошедшие годы: Диккенс 1840-х гг. в ней назван великим поэтом, тогда как на самом деле в сороковые годы русские критики (даже такие благосклонные, как Белинский) только-только перестали видеть в нем талантливого беллетриста, равного Бульверу, и назвали его даровитым художником. Как видим, литературная репутация классика, сложившаяся не так давно, распространяется и на прошлое Диккенса: статус классика выглядит чем-то нерушимым, неоспоримым, изначально присущим писателю.

Одним из лучших произведений Диккенса автор, традиционно, называет «Пиквикский клуб», отмечая, что он «и теперь, через шестьдесят лет, читается и перечитывается миллионами людей»⁴¹². «Простой, грубый смех доставляет удовольствие только на минуту», — пишет он; следовательно, не в смехе одном секрет популярности Диккенса. Секрет успеха этого романа Кирпичников видит в соединении веселости и силы, рельефности изображения с глубокой гуманностью, евангельской любовью к человеку; любопытно, что он всецело приписывает успех роман его внутренним свойствам и качествам, не упоминая роль социокультурной ситуации и перевода.

⁴¹⁰ Кирпичников А.И. Очерк истории романа XIX века // «Северный вестник», СПб, 1897 г., № 11. С. 93—110

⁴¹¹ Там же, с. 93

⁴¹² Там же, с. 96

Подобный подход нередко наблюдается и в современном литературоведении; тем более необходимо тщательное изучение того, как исторически меняется рецепция того или иного автора со сменой его литературной репутации.

В 1899 г. в серии «Дешевая библиотека» издательства Суворина выходит «История английской литературы» К. Вермеера⁴¹³. Это переводная работа немецкого автора, но мы включили ее сюда, поскольку она вышла в той же книжной серии, что и один из переводов «Записок Пиквикского клуба»; кроме того, как и оригинальные работы, эта книга участвует в отражении и формировании литературной репутации английских авторов в русском литературном поле. По мнению Вермеера, Диккенс стоит во главе плеяды английских романистов, а лучшим его произведением автор считает «Записки Пиквикского клуба»: «это юношеское произведение, — пишет он, — но Диккенс в нем, так сказать, превзошел самого себя и уже не написал ничего лучшего». В числе достоинств романов Диккенса автор отмечает их социально-преобразующее действие и нравственную чистоту — по его словам, в них «нет никаких двусмысленностей или пошлостей».

Разумеется, литературная репутация автора никогда не бывает полностью однородной, и Диккенс не исключение. Так, в 1897 г. выходит книга известного русского критика Н. Страхова «Борьба с Западом в нашей литературе»⁴¹⁴. В ней имеются следующие строки, написанные автором 14 июля 1870 г.: «... уже давно английские романы занимают первое место между нашими переводными романами. ... Все эти романы усердно читаются, но ни один из них никогда не возбуждает толков, не вызывает никаких споров и суждений. Произведения самых первых знаменитостей — Диккенса, Теккерея, — испытывают ту же судьбу». Иными словами, Страхов свидетельствует о том, что хотя популярность Диккенса еще высока и статус его также высок («первая знаменитость»), непосредственная актуальность его для отечественной литературы, способность провоцировать дискуссии и размышления, значительно упала. Задаваясь вопросом, почему это так, Страхов видит причину в том, что английская литература не затрагивает острых вопросов бытия, не выходит за пределы обыденной жизни. «Современная английская изящная словесность, точно так же как и английская философия, представляет

⁴¹³ Вермеер К. История английской литературы. — СПб, 1899

⁴¹⁴ Страхов Н.Н. Английские романы // Н.Н. Страхов. Борьба с Западом в русской литературе. — СПб, 1896, Кн. 3. С. 352—355

сочетание следующих свойств: они отличаются чрезвычайной доброкачественностью и постоянным недостатком глубины. ... Сбирать факты, держаться крепко руководства опыта и не ступать ни шагу туда, где он нас оставляет, рисовать картины быта, нечто вроде комедии нравов, изображать семейные сцены и события вседневной жизни и давать себе волю и отдых только в порывах юмора, лишь изредка переходящего в глубокую грусть, в то, что Гоголь назвал «невидимыми слезами» — вот твердая почва, на которой держатся англичане. Она тверда, но едва ли заставит нас забыть о других, более тревожных сферах, о других вопросах, не умолкающих в человеческом сердце». Можно предположить, что если для 1840—50-х годов, когда в центре русского литературного поля находилась натуральная школа с ее интересом к художественному осмыслению повседневной, обыденной, «прозаической» реальности, Диккенс был явлением новаторским и дискуссионным, то с 1870-х гг., когда русский роман стал осваивать новые пространства человеческого бытия — тонкий и сложный мир психологии, вопросы философии и религии, глубинные законы истории — Диккенс перестал быть созвучен его творческим поискам. В 1897 г., когда вышла книга Страхова, процесс превращения Диккенса в классика и одновременной потери его актуальности лишь углубился; новые переводы, ориентированные на точность и «образцовость», а не на новаторство и эксперимент, в значительной степени способствовали этому.

Еще более резко критикует Диккенса журналист и драматург П. Д. Боборыкин⁴¹⁵ (1900 г.), который даже отказывает ему в праве называться общечеловеческим писателем, упрекая в приверженности узким национальным традициям, хотя и признает за ним важное место в европейской литературе. А по воспоминаниям З. Гиппиус, на рубеже веков читать Диккенса с его оптимизмом и нравственной проповеди считалось среди молодежи дурным тоном⁴¹⁶. Однако официальная система образования и воспитания (частью которой можно назвать и новые переводы, благо они выпускались в недорогих сериях для юношества и неподготовленного читателя) транслировала высокий культурный статус Диккенса. Так, в 1899 г. в журнале «Юный читатель» вышла статья М. Сабининой «Чарльз Диккенс, знаменитый английский писатель»⁴¹⁷. Диккенс для

⁴¹⁵ Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. — СПб, 1900

⁴¹⁶ Катарский И.М. Диккенс в России. М., 1966

⁴¹⁷ Сабина М.В. Чарльз Диккенс, знаменитый английский писатель // «Юный читатель», 1899, № 46. С. 1367—1374

Сабининой — образец нравственности и сострадания, оставшийся в народной памяти именно за свои высокие моральные качества: «Прошло около 30 лет со дня смерти этого писателя, но не забыта ни могила его ... ни чудные книги, которые он писал, воодушевленный чувством жалости к несчастным, страдающим и обиженным людям». По мнению Сабининой, Диккенс — «великий английский писатель», гуманист, просветитель, преобразователь общества силой слова. Эстетические особенности его творчества для нее не столь важны, сколь его нравственная, человеческая направленность. В качестве «образца» жизни и творчества великого писателя-гуманиста, с просветительской и воспитательной целью, к статье прилагаются биографическая справка о Диккенсе и святочный рассказ «Колокола». Так закрепляется в сознании юного читателя образ Диккенса-классика — человека, который не только является образцом талантливого писателя, но и образцом нравственного, сострадательного человека.

В заключение хотелось бы привести статью, которая, пожалуй, наиболее ярко отражает как процесс кардинального изменения литературной репутации Диккенса в течение XIX века, так и иллюзорное представление о том, что существующая литературная репутация — изначальная, безошибочная и всегда соответствовала истине. Это статья Ч. Э. Тернера «Диккенс» из серии «Английские писатели XIX века»⁴¹⁸, напечатанная в журнале «Образование» в переводе писательницы и критика З. Венгеровой. Эта построенная достаточно традиционным образом статья содержит биографическую справку о Диккенсе и краткую характеристику его творчества. Набор характерных черт, которыми описывается творческая индивидуальность Диккенса, также достаточно типичен для данной эпохи: это безудержная фантазия, тяга к шаржированию, подчеркиванию эксцентричного в людях (в этом, по мнению автора, и сила, и недостаток Диккенса), цельность изображения характеров при отсутствии шекспировской глубины психологического анализа, юмор, сострадание и гуманизм. Гораздо более любопытно следующее замечание автора статьи о Диккенсе: «Его повести *никогда не были* дешевым исканием популярности, произведениями плодовитого писателя, который пишет для быстрого рыночного успеха. Ему можно *простить редкие погрешности стиля* и шарж, в который он иногда впадает, потому что эти *уклонения от классической сдержанности*

⁴¹⁸ Тернер Ч. Диккенс // «Образование», 1898, № 7—8 в серии статей «Английские писатели XIX века». С. 166—180

происходят у него от слишком увлекающегося сердца»⁴¹⁹. Во-первых, автор утверждает, что Диккенс никогда не относился к категории писателей, работающих для рыночного спроса. Однако, обратившись к первой главе данной работы, мы вспомним, что всего лишь чуть более полувека назад Диккенса воспринимали именно как успешного беллетриста, законодателя литературной моды, завоевавшего читательский рынок — и предъявляли к нему именно те ожидания и требования, какие обычно предъявляются к модному развлекательному автору. Теперь же репутация Диккенса как классика и «великого поэта», сложившаяся относительно недавно, кажется чем-то постоянным и существовавшим от века: на фоне этой новой репутации кощунственной кажется сама мысль о том, что Диккенс когда-либо мог писать для рыночного успеха. Во-вторых, любопытно замечание автора о погрешностях стиля у Диккенса. Оно явно перекликается со схожими замечаниями журналистов и критиков конца 1830-х годов, когда Диккенса упрекали в недостатках слога и вкуса. Как мы помним, журнальные переводчики этих времен последовательно «очищали» стиль Диккенса от того, что казалось им погрешностями и вычурами. Но если издатели и переводчики рубежа 1830-х — 1840-х гг. «выправляли» стиль Диккенса с целью привести его к предельно ясному, динамичному и неосложненному слогу модного романа, то теперь Диккенса мягко, с оговоркой, но все же упрекают в погрешностях против «классической сдержанности» — и это явно перекликается со стратегией поздних переводчиков «Пиквика», которые сглаживают особо нарочитые повторы и особо выбивающиеся из нейтральной повествовательной интонации ритмические схемы, исповедуют умеренность в употреблении просторечия и крайне сдержаны и формально строги в переводе шуток. И в том, и в другом случае стиль Диккенса стремятся привести в соответствие с неким представлением о литературной модели — модели модного автора или же классика, образца хорошего слога. Все это еще раз свидетельствует об относительности и социокультурной обусловленности любой переводческой стратегии, о том, как тесно она связана с литературной репутацией переводимого автора. Полагая любую литературную репутацию единственно верной и неизменной, канонизируя какой-либо один из переводов как «наиболее верно отражающий оригинал», литературное сообщество теряет из виду важную часть сложной, многоплановой картины рецепции этого автора.

⁴¹⁹ Там же, с. 12

Заключение

В рамках данной работы мы проследили процесс формирования и развития литературной репутации зарубежного писателя в ее динамической зависимости от переводческих практик, в свою очередь формируемых совокупностью факторов принимающей культуры. Мы увидели, как под влиянием процессов, происходящих в русской литературной культуре, складывались стратегии переводов «Записок Пиквикского клуба» и как посредством переводов закреплялась или, напротив, трансформировалась литературная репутация Ч. Диккенса — одного из самых обсуждаемых, читаемых и почитаемых в России XIX столетия зарубежных писателей, который до сих пор остается признанным классиком и входит в культурный багаж большинства русских людей (и даже тех, кто не прочитал непосредственно ни одного диккенсовского романа).

В ходе проведенного нами анализа русских переводов «Записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса было выявлено три переводческих стратегии, последовательно сменявших друг друга на протяжении XIX века: стратегия, ориентированная на литературную моду, стратегия, ориентированная на ценности русской натуральной школы, и стратегия, ориентированная на классически-образцовый стиль. Первой стратегии соответствуют анонимный перевод, вышедший в 1838 г. в журнале «Сын Отечества» под заголовком «Похождения Пиквика и друзей его» и перевод Вл. И. Солоницына, вышедший в 1840 г. в «Библиотеке для чтения» под названием «Записки бывшего Пиквикского клуба». Вторая стратегия реализована И. И. Введенским в его переводе романа (под заглавием «Замогильные записки Пиквикского клуба»), который появлялся выпусками в 1849—1850 гг. в журнале «Отечественные записки» и после вышел отдельной книгой. Наконец, третьей стратегии соответствуют анонимный перевод, вышедший в 1894 г. в серии «Дешевая библиотека» издательства А. С. Суворина, перевод В. Л. Ранцова, вышедший в типографии бр. Пантелеевых в 1896—1899 гг. под заглавием «Посмертные записки Пиквикского клуба» и перевод М. А. Шишмаревой, вышедший в 1892—1897 гг. в типографии Ф. Павленкова под заглавием «Записки упраздненного Пиквикского клуба».

Первая переводческая стратегия коррелирует с литературной репутацией Диккенса как **модного беллетриста**, вторая — с его репутацией как крупнейшего **литературного события современности**, третья — статусу **классика**, вошедшего в литературный канон.

Переводы, опубликованные в «Сыне Отечества» и «Библиотеке для чтения», отразили репутацию Диккенса как **явления литературной моды**, которая сложилась в русской журнальной критике на рубеже 1830-х — 1840-х гг. Механизмами моды обусловлен уже сам способ проникновения «Пиквика» в русскую культуру — выполнение переводов с французского перевода-посредника: как известно, именно из Франции приходили в Россию модные веяния как в одежде, так и в других областях культуры. Литературной моделью переводчики этих лет избрали модного французского романиста Поль де Кока, взяв его простой, ясный, близкий к разговорному, лишенный намеренных отступлений от языковой нормы стиль за образец при воссоздании «Пиквикского клуба». Требованиями литературной моды обусловлена и специфика переводческих решений, составивших «модную» стратегию: значительное сокращение объема романа, ориентация на динамичный и занимательный комический сюжет, стремление к максимально простому и прозрачному стилю, нейтрализация культурного и национального своеобразия романа в пользу общепонятности и простоты.

Переводы, выполненные в рамках данной стратегии (помимо «Пиквика», к ним можно отнести переводы «Жизни и приключений Николаса Никльби» и «Лавки древности», вышедшие в «Библиотеке для чтения»), закрепили за Диккенсом репутацию модного беллетриста — репутацию, при которой высокая популярность сочетается с достаточно низким культурным статусом. Как и романы Поль де Кока, романы Диккенса имеют массовый успех у читателей, критики же упрекают его за недостаток таланта и несоответствие критериям «высокой литературы», а высокую популярность его приписывают низменным вкусам толпы.

С начала 1840-х гг. параллельно с литературной репутацией Диккенса как модного беллетриста начала формироваться его новая литературная репутация как автора, чутко откликающегося на злободневные вопросы современности и близкого по своим ценностям и творческой манере к русской прозе этого периода — в частности, к художественным поискам натуральной школы. В отличие от «модной» репутации, которая зародилась и расцвела в так называемых толстых энциклопедических журналах, эклектичных и

преимущественно развлекательных по своему составу, новая репутация Диккенса начала формироваться в «Отечественных записках» — так называемом «журнале с направлением», то есть в издании с единой и цельной эстетической и общественно-политической позицией. Интерес Диккенса к злободневным социальным вопросам своей эпохи, новаторский демократизм его языка, его талант поэтизации обыденной, «прозаичной» повседневности, его юмор и ирония как способы художественного восприятия «негероической» современности, укорененность его романов в английской национальной культуре, истории и быте оказались близки критикам и журналистам, разделявшим идеалы русской натуральной школы, которая отличалась схожей системой ценностей и была на тот момент направлением, где велись основные художественные поиски и эксперименты в русской литературе. На этом фоне и возникла новая литературная репутация Диккенса — его репутация как **знакового события в современной литературной жизни**, национального писателя-новатора, тонко чувствующего потребности современной литературы и общества, эстетического ориентира для русских писателей и нравственного ориентира для читателей. Эту репутацию отразил и укрепил перевод И. И. Введенского, опубликованный в «Отечественных записках» в 1849—1850 гг. В качестве литературной модели для перевода Диккенса Введенским был выбран Гоголь — центральная фигура русской натуральной школы, образец и учитель тогдашних русских писателей (эта ориентация выразилась даже в прямой стилизации Диккенса под гоголевскую прозу).

Стремлением Введенского отразить и закрепить представление о Диккенсе как о английском национальном писателе-новаторе, который при этом ценностно близок актуальным тенденциям русской литературы и, в частности, ее «гоголевскому направлению», обусловлен характер переводческих решений Введенского: значительно более высокая, чем в переводах 1830-х — 1840-х гг., точность благодаря сохранению тех элементов текста, которые приобрели ценность в свете новой репутации Диккенса (эпизодов с социальной и моральной проблематикой, описаний национального быта, необычных стилистических приемов, основанных на отклонении от нейтрально-повествовательной нормы); наличие элементов переводческого сотворчества с автором, творческих экспериментов, в том числе за счет отступлений от буквы оригинала, тщательная передача стилистических особенностей Диккенса, близких эстетике русской

натуральной школы, и в целом сохранение индивидуальной странности диккенсовского стиля, наличие прямых стилизаций под гоголевскую прозу, баланс между культурной адаптацией и стремлением сохранить ощущение принадлежности автора к иной национальной культуре.

Перевод «Записок Пиквикского клуба», выполненный Введенским (вместе с его переводами «Домби и сына» и «Давида Копперфильда»), окончательно опроверг бытовавшие в русской культуре представления о Диккенсе как второстепенном развлекательном авторе. Он закрепил и усилил репутацию Диккенса как талантливого современного писателя, чье творчество созвучно ключевым стилевым и тематическим открытиям русской литературы тех лет. Перевод Введенского резко повысил популярность английского романиста в широких кругах образованных читателей и его культурный статус, превратил его в одну из центральных фигур для русской культуры середины XIX века. Об этом говорят многочисленные воспоминания современников и отзывы критиков — так, например, Гончаров называл Диккенса «учителем всех русских романистов»⁴²⁰. Литературная репутация Диккенса как современного гения, близкого сердцу каждого просвещенного русского человека, является преобладающей на протяжении 1840—1850-х гг.

С 1860-х гг. начинается постепенное снижение актуальности Диккенса для русской культуры: он уже не отвечает новым потребностям эпохи и русской литературы, которая, с одной стороны, ставит вопросы революционных преобразований общества, а с другой, затрагивает глубинные религиозные, психологические и историко-философские вопросы. Это снижение актуальности отмечалось в критике еще при жизни Диккенса (вспомним высказывание Чернышевского о том, что «ныне романы Диккенса далеко не возбуждают такого интереса, как 10—15 лет назад»⁴²¹), а после смерти Диккенса в 1870 г. его творчество однозначно воспринимается как факт литературного прошлого, а не живой современности. Сочетание высокого статуса писателя с его принадлежностью культурному прошлому и сложившейся в 1850-е гг. ролью образца («учителя»

⁴²⁰ Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952—1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. — 1955. — С. 64—113.

⁴²¹ Чернышевский Н.Г. Очерки Гоголевского периода русской литературы. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0210.shtml

нравственности и литературного мастерства) приводит к формированию новой литературной репутации Диккенса — к его превращению в **классика**. В конце XIX века начинают выходить собрания сочинений Диккенса и его отдельные произведения в составе книжных серий мировой классики; для этих изданий в 1890-е годы появляются новые переводы «Пиквикского клуба» и других романов Диккенса, отразившие новую литературную репутацию английского романиста. В проанализированных нами переводах этого периода новый статус Диккенса как классика отразился на характере переводческих решений: для них характерен высокий уровень формальной точности передачи оригинала, устранение ошибок, неточностей и цензурных пропусков, ориентация на смысловую и формальную близость к оригиналу, а не на творческое соавторство, стремление к «классически-образцовому» книжному стилю, сравнительно скупое и сдержанное использование просторечия и жаргонизмов; очень краткий культурный комментарий, который служит педагогическим и просветительским целям, и отсутствие развернутых страноведческих комментариев-эссе, характерных для перевода 1840—1850-х гг. с их культом подробностей национальной повседневности в литературе.

После выхода в 1890-е гг. новых переводов «Пиквикского клуба» и других романов, параллельно с которыми публикуются биографические и историко-литературные работы о Диккенсе, его статус как мирового классика уже не оставляет сомнений. Диккенс становится воплощением писательского мастерства, однако уходит на периферию культурной жизни; оставаясь моральным и стилистическим образцом для масс и юношества, он теряет приверженность людей, находящихся в эпицентре эстетических и тематических литературных поисков (на рубеже веков молодые декаденты и символисты стыдятся читать Диккенса, зато упрощенный вариант «Похождений Пиквика» смешит и наставляет зрителей со сцены). Соответственно, число упоминаний Диккенса в справочно-энциклопедической, учебной и научной литературе значительно превышает число упоминаний о нем в актуальной критике и периодике, что полностью соответствует его новому статусу.

Таким образом, мы приходим к выводу, что перевод является одним из механизмов формирования литературной репутации, наряду с отзывами об авторе в периодике, критике, учебной и научной литературе, биографиях, воспоминаниях, общественных опросах и других источниках. Далеко не всегда мы можем точно узнать, с каким

переводом имел дело автор того или иного отзыва, и читал ли он перевод или оригинал. Однако сопоставляя характер рецензий, отзывов и иных публикаций, формирующих литературную репутацию писателя, с практикуемыми «параллельно» им переводческими стратегиями, мы видим несомненные корреляции (при этом важны не только переводы как таковые, но и формы их публикации: в случае Диккенса это были — в разное время — сокращенные переложения в ежемесячных энциклопедических журналах, публикация полного текста сериями в журнальных выпусках с последующим изданием в виде книги, наконец, книжные серии и собрания сочинений).

Сравнительный исторический анализ стратегий перевода «Пиквикского клуба» дает основания сделать теоретическое предположение, касающееся роли художественного перевода в развитии принимающей литературы как системы: наиболее новаторские, творческие, полемические переводы появляются там и тогда, где произведение переводимого автора входит в резонанс с неким новаторским течением в принимающей культуре. Таким переводам свойственна продуманная, осознанная, нередко сформулированная самим переводчиком стратегия. Язык таких переводов более «плотный», насыщенный приемами, выделяющимися на нейтральном фоне, что обусловлено подчеркнутым, иногда даже утрированным вниманием к индивидуальным стилевым особенностям переводимого текста. В XIX веке таким переводом «Пиквика» был перевод Введенского, в XX веке — созданный в полемике с ним и с переводами 1890-х гг. перевод Е. Ланна и А. Кривцовой. Парадоксально, но, возможно, именно тогда, когда культура находится в фазе активного самообновления, решения своих собственных, внутренних задач, она — в процессе этого самоопределения — более всего любопытна к индивидуальности другого, открыта к его своеобразию. Эти любопытство и открытость отвечают стратегическому «интересу развития», и таким образом, обогащение культуры, обретение ее своеобразия, индивидуальности неотделимы от контакта с другим, непохожим, — контакта, который осуществляется через перевод.

Таким образом, анализ русских переводов «Записок Пиквикского клуба» в их корреляции с литературной репутацией Диккенса в XIX веке в очередной раз подтвердил, что перевод играет ключевую роль в формировании и изменении литературной репутации писателя в ситуации межкультурного трансфера (переноса). Для изучения взаимосвязей между переводом и литературной репутацией автора в принимающей культуре показал

себя плодотворным подходом культурологического переводоведения. Нам представляется, что этот подход может стать ценным дополнением к богатому методологическому наследию отечественной науки о переводе. Если отечественные исследователи, задаваясь вопросами связи перевода с более широкой литературной культурой, фокусируются чаще всего на том, какие формы принимает перевод под воздействием социокультурных факторов (таких, как переводческие нормы, преобладающий в отечественной литературе творческий метод или профессиональный уклад переводчиков), то концепция «переписывания» или «преломления» текста и фигуры автора в процессе перевода-переноса позволяет проследить и обратный процесс — влияние переводческих стратегий на литературную репутацию писателя. Таким образом, **перевод — это активное средство формирования представлений об авторе в принимающей культуре, а значит — и средство изменения самой этой культуры. Перевод и пере-перевод художественных текстов можно рассматривать как процесс с обратной связью, постоянный живой процесс внутренней работы культуры.**

На материале русских переводов Диккенса нами была опробована и доработана методология сравнительно-исторического контекстуализированного анализа переводов, предложенная Лефевром и Басснетт. Понятие переводческой стратегии как культурно-обусловленной закономерности, объединяющей переводческие решения, привело нас к необходимости дополнить методологию анализа, развиваемую зарубежными теоретиками перевода, подходами, разработанными в современной отечественной текстологии. Сегодня текстология видит свою задачу не только в тщательной фиксации исторических изменений текста, но и в контекстуализации этих изменений, в их истолковании и объяснении. Для этого привлекаются не только непосредственно текстовый материал, но и более широкие данные о литературной и бытовой культуре эпохи. Для выявления и описания переводческих стратегий мы провели тщательный сквозной анализ текстов перевода, не ограничиваясь отдельными яркими примерами, как то нередко делается в переводоведческих исследованиях. Только таким образом можно минимизировать вкусовую составляющую суждений, показать если не точное, то относительное количественное преобладание переводческих решений одного типа над решениями другого типа и прийти на этой основе к более доказательным выводам. Мы полагаем, что обнаружение точек схождения между наукой о переводе и современной текстологией как

частью теории и истории литературы может способствовать обогащению обеих этих дисциплин, - как за счет включения в орбиту текстологии художественных переводов, воспринятых как «варианты» одного текста, так и за счет применения текстологических методов анализа изменений текста в переводоведении.

Применение новой методологии, основанной на сравнительном текстологическом анализе переводов романа при возможно более широком учете контекста принимающей (отечественной) литературной культуры, продуктивно и с точки зрения реконцептуализации историко-литературного процесса, и для получения новых знаний об истории перевода, пересмотра ряда бытующих в этой области клише. В нашем случае, это давно сложившиеся, устойчивые, никем до сих пор не оспаривавшиеся общие места об «оглуплении» Диккенса переводчиками смирдинских журналов (оценка И. Катарского), о «разнузданном таланте» Введенского и серой ремесленности переводов рубежа веков (оценка К. Чуковского). В данной работе были впервые комплексно проанализированы ранние переводы «Пиквикского клуба» и пересмотрено отношение к ним как к продукту литературной «халтуры» или сознательного «искажения» автора, предложен новый целостный взгляд на переводческую стратегию Введенского и впервые комплексно проанализированы переводы конца XIX века — первые переводы Диккенса как мирового классика.

Разумеется, у данной методологии есть свои ограничения. В частности, позволяя проследить историю перевода какого-либо текста как «кейс», или показательный случай, она не позволяет описать межкультурный перенос всего творческого наследия автора, в то время как очевидно, что отдельный перевод может оказать решающее влияние на литературную репутацию автора лишь в крайне редких случаях, чаще же репутация складывается на основе вхождения в культуру самых разных текстов. При этом представители противоположных ценностных позиций могут не только выбирать разные переводческие стратегии, но и отбирать для перевода разные тексты из разных этапов творческого пути автора. К сожалению, при выбранном нами подходе, позволяющем провести глубокий и тщательный анализ текста, части более широкой картины остаются за рамками исследования. Возможно, когда-нибудь из «микроисторий» отдельных переводных текстов в их двусторонней взаимосвязи с принимающей литературной

культурой сложится обширное поле истории и теории переводной литературы как части более широкого национального литературного процесса.

Таким образом, идеи культурологического переводоведения, подкрепленные достижениями современной текстологии, показали свою применимость и эффективность для решения одного из актуальнейших вопросов современной теории литературы — вопроса о динамике представлений об иностранном авторе в ситуации его переноса в иную культуру. А поскольку в современном мире главным средством взаимодействия культур является перевод, во власти которого как нивелировать культурные различия, так и сохранить их для Другого, вписать в текст «домашние» ценности или предложить читателю ценности иные, — важность включения науки о переводе в пространство теории литературы и сравнительно-литературоведческих исследований. Выход переводоведения в более широкую теоретико-литературную проблематику, попытка которого предпринята в данной работе, позволит нам получить новые знания и глубже понять процесс взаимодействия культур.

Приложения

Применяя метод сравнительного текстологического анализа переводов для выявления переводческих стратегий, важно основываться не только на отдельных, наиболее ярких, неожиданных или показательных переводческих решениях, но и, в первую очередь, на повторяющихся закономерностях. Говорить о более или менее последовательной переводческой стратегии мы можем только тогда, когда видим, как в сходных ситуациях выбора переводчик раз за разом сознательно или неосознанно принимает схожие решения. Именно поэтому в данной работе много внимания уделялось поиску подобных закономерностей — выявлялись как минимум несколько повторяющихся стиливых или содержательных аспектов текста, а затем переводческие решения, соответствующие этим аспектам, сопоставлялись друг с другом и с оригинальным текстом «Записок Пиквикского клуба». К сожалению, объем работы не позволяет включить все примеры в основной текст. Однако чтобы дать читателю возможность увидеть повторяющиеся паттерны в работах каждого из переводчиков и сопоставить их с описаниями стратегий, приведенными в основном тексте, мы составили данное приложение.

Приложение включает в себя три раздела, которые посвящены трем стратегиям перевода «Записок Пиквикского клуба», соответствующим трем литературным репутациям, описанным в основной части работы. Каждый из разделов включает в себя ряд примеров — схожих по своему характеру переводческих решений, образующих в совокупности переводческую стратегию.

Количество примеров на каждый из повторяющихся аспектов переводческих стратегий различается, в первую очередь потому, что не все стилистические и содержательные аспекты, которые могли стать для переводчика «точками выбора» одной из нескольких стратегий, представлены в оригинальном тексте с одинаковой частотой. К тому же два перевода — журнальные переводы 1838 г. и 1840 г. — являются в значительной степени сокращенными, что еще более ограничивает выбор наглядного текстового материала для приложения. Закономерности, которыми обусловлен характер сокращений в этих переводах, подробно изложены в основной части работы; а поскольку при переработке этих текстов переводчиками выбрасывались целые главы, эпизоды и сцены, приводить здесь все эти случаи, уже описанные в основной части, значило бы излишне увеличить

объем текста и усложнить восприятие. Поэтому приложение, касающееся журнальных переводов 1838 и 1840 гг., включает в себя только два подраздела — посвященный воссозданию стилистических особенностей оригинала и посвященный особенностям передачи его национально-культурной специфики. В остальных же переводах объем сокращений, дополнений и замен не превышает пределов одного абзаца или даже одной фразы текста, поэтому сходные случаи сокращений или распространений текста стало возможным привести в соответствующих разделах приложения.

Приложение 1. Диккенс — модный беллетрист: переводы 1838 и 1848 гг.

Воссоздание стилистических особенностей оригинала

Сокращение, пересказ или устранение диалогов с целью повышения динамичности повествования

1. Переводчик «Сына Отечества» сокращает диалог, который служит завязкой к комическому приключению пиквикистов — их неудачному конному путешествию. Члены Пиквикского клуба говорят со слугой постоялого двора о том, как добраться до местечка Дингли-Делл, и тот, перебирая разные варианты, предлагает им совершить самостоятельную конную поездку (которая впоследствии послужит сюжетом для целой комической главы о злоключениях наших путешественников).

*'Dingley Dell, gentlemen — fifteen miles, gentlemen — cross road — **post-chaise**, sir?'*

*'**Post-chaise won't hold more than two,**' said Mr. Pickwick.*

*'True, sir — beg your pardon, sir. — **Very nice four-wheel chaise**, sir — seat for two behind — one in front for the gentleman that drives — oh! beg your pardon, sir — **that'll only hold three.**'*

'What's to be done?' said Mr. Snodgrass.

*'Perhaps one of the gentlemen would like to ride, sir?' suggested the waiter, looking towards Mr. Winkle; '**very good saddle-horses, sir** — any of Mr. Wardle's men coming to Rochester, bring 'em back, Sir.' — 'The very thing,' said Mr. Pickwick. — 'Winkle, will you go on horseback?'*

Самой своей подробностью и затянутостью этот диалог вызывает у читателя ожидание какой-то необычной или смешной ситуации; мы предполагаем, что автору не было бы

смысла столь подробно «воссоздавать» обычный бытовой диалог, если бы он не был призван сыграть роль завязки некоего неожиданного события. Эта сцена создает как бы искусственное замедление художественного времени перед «снежным комом» приключений, который вот-вот захватит наших героев.

Переводчик «Сына Отечества», однако, не прибегает к замедлению романного времени перед динамичным приключенческим отрывком и сильно сокращает диалог:

— *Это, сударь, направо, милях в 15 отсюда. Не угодно ли вам колясочку? У нас есть прелестная, для трех особ, четвертый господин может ехать верхом. — Славная мысль! Винкль! вы поедете верхом?* (СО, с. 55)

В результате повествование становится более динамичным и сжатым; нарочито подробный перебор вариантов путешествия, который в оригинале словно растягивает пружину действия перед тем, как та неминуемо сожмется, сменяется в переводе почти моментальным принятием основного решения, на котором и завязано дальнейшее действие главы.

2. Переводчик «Сына Отечества» значительно сокращает комический диалог-сценку, в которой пиквикисты, отправляясь в путешествие, выясняют, что никто из них не умеет править лошадью:

'Bless my soul!' said Mr. Pickwick, as they stood upon the pavement while the coats were being put in. 'Bless my soul! who's to drive? I never thought of that.'

'Oh! you, of course,' said Mr. Tupman.

'Of course,' said Mr. Snodgrass.

'I!' exclaimed Mr. Pickwick.

В оригинале в этом диалоге комический эффект создает выразительная интонация и повтор: Пиквик с комически-наивной растерянностью спрашивает, кто же будет править лошадью, боясь, чтобы не попросили его, а Тапмен и Снодграсс с деланной уверенностью делают вид, что не сомневаются в способностях Пиквика, дабы не осрамиться самим. «Вы, конечно!» — по очереди отвечают они на вопрос; повтор усиливает театральную напряженность в начале диалога и подчеркивает комическую растерянность Пиквика в конце. Переводчик «Сына Отечества», однако, отказывается от детальной передачи повторов и интонационной игры в этой сценке, дабы не замедлять движение сюжета, не препятствовать динамичному развитию смешных приключений. Поэтому намеренный

повтор реплики «Вы, конечно!» заменяется описательным переводом «вскричали в один голос»:

— *Ну! кто же будет править?* — спросил Пиквик — *ведь я о том и не подумал!*

— *Вы, г-н Пиквик!* — *вскричали в один голос* Тупман и Снодграсс. (СО, с. 56)

Переводчик «Библиотеки для чтения» поступает с этой сценкой аналогичным образом:

— *Ах, боже мой!* — *вскричал Пиквик, рассматривая свой удивительный экипаж,* — *да кто ж будет править? Мы об этом и не подумали!*

— *Как кто? Разумеется, вы,* — *сказал Топмен.*

— *Конечно вы,* — *подтвердил Снодграсс.* (БдЧ)

3. Еще один яркий пример сокращения комического диалога-сценки переводчиком «Библиотеки для чтения» (в «Сыне Отечества», в связи с большим объемом сокращений, этот эпизод отсутствует вообще) — сцена во время военных учений, когда, замешкавшись, рассеянные пиквикисты оказываются прямо на линии огня и покупает в очередную фарсово-нелепую ситуацию. В оригинале комический эффект достигается за счет подчеркнута поэтапной, театральной смене интонаций от беззаботного восторга до волнения, затем показного хладнокровия Пиквика и страха Снодграсса.

'We are in a capital situation now,' said Mr. Pickwick, looking round him. The crowd had gradually dispersed in their immediate vicinity, and they were nearly alone.

'Capital!' echoed both Mr. Snodgrass and Mr. Winkle.

'What are they doing now?' inquired Mr. Pickwick, adjusting his spectacles.

'I — I — rather think,' said Mr. Winkle, changing colour — 'I rather think they're going to fire.'

'Nonsense,' said Mr. Pickwick hastily.

'I — I — really think they are,' urged Mr. Snodgrass, somewhat alarmed.

'Impossible,' replied Mr. Pickwick.

Переводчик «Библиотеки для чтения» сокращает диалог, чтобы ускорить переход к фарсовой сцене бегства пиквикистов с «театра военных действий»: устранены повторы реплик, в вариациях которых отражается изменение эмоционального состояния героев, и почти театральные авторские ремарки, отмечающие оттенки этого состояния. Вновь переводчик отдает предпочтение стремительной динамике развития действия перед

гаммой эмоциональных переходов, замедляющих действие, но добавляющих дополнительные оттенки диккенсовскому комизму:

— *Как просторно,* — заметил Винкль, *обрадованный, что на ногах его никто не стоит.*

— *Теперь мы еще лучше увидим,* — прибавил Пиквик.

— *Но Боже мой, шепнул Винкль, — посмотрите, что они хотят делать? Никак, стрелять в нашу сторону?*

— *Пусть стреляют.* (БдЧ, ч. 1, с. 86)

4. В данном примере Диккенс создает средствами диалога-сценки даже не комический, а сатирический эффект. Сцена представляет собой разговор судьи с Винклем, который выступает свидетелем по делу «Бардл против Пиквика», причем судья открыто запутывает и запугивает своего свидетеля:

Now, Mr. Winkle,' said Mr. Skimpin, 'attend to me, if you please, Sir; and let me recommend you, for your own sake, to bear in mind his Lordship's injunctions to be careful. I believe you are a particular friend of Mr. Pickwick, the defendant, are you not?'

'I have known Mr. Pickwick now, as well as I recollect at this moment, nearly —'

'Pray, Mr. Winkle, do not evade the question. Are you, or are you not, a particular friend of the defendant's?'

'I was just about to say, that —'

'Will you, or will you not, answer my question, Sir?' *'If you don't answer the question, you'll be committed, Sir,' interposed the little judge, looking over his note-book.*

'Come, Sir,' said Mr. Skimpin, 'yes or no, if you please.'

'Yes, I am,' replied Mr. Winkle.

'Yes, you are. And why couldn't you say that at once, Sir? Perhaps you know the plaintiff too? Eh, Mr. Winkle?'

'I don't know her; I've seen her.'

'Oh, you don't know her, but you've seen her? Now, have the goodness to tell the gentlemen of the jury what you mean by that, Mr. Winkle.'

'I mean that I am not intimate with her, but I have seen her when I went to call on Mr. Pickwick, in Goswell Street.'

'How often have you seen her, Sir?'

'How often?'

'Yes, Mr. Winkle, how often? I'll repeat the question for you a dozen times, if you require it, Sir.' And the learned gentleman, with a firm and steady frown, placed his hands on his hips, and smiled suspiciously to the jury.

Диалог намеренно растянут и наполнен повторами, что отражает стремление судьи запутать свидетеля и сбить его с толку. В отличие от предыдущей сценки, автор здесь играет на подтексте, ограничиваясь лишь нейтральными ремарками: герои сами выражают себя в речевых характеристиках, которые в основном строятся на приеме повтора, выполняющем разные функции. В повторяющихся вопросах судьи («*Oh, you don't know her, but you've seen her?*»; «*Yes, Mr. Winkle, how often?*»;) звучит раздражение на якобы непонятливость свидетеля, а повторы в ответах Винкля (*'How often have you seen her, Sir?' — 'How often?'*) красноречиво говорят о его растерянности перед подавляющей его судебной машиной.

В переводе «Сына Отечества» весь эпизод суда отсутствует в связи с большими объемами сокращений. В переводе «Библиотеки для чтения» этот диалог сокращен и упрощен, предельно ясен и почти лишен подтекста — переводчик, в соответствии со своей стратегией, вновь повышает прозрачность и динамичность повествования. Однако при этом он ослабляет ощущение словесного давления судьи на Винкля, созданное языковыми средствами: судья задает краткие и корректные вопросы, Винкль отвечает на них гладко и без запинок, и весь диалог движется легко и быстро, а не мучительно и тягостно. Даже те немногие повторы, что сохранены переводчиком, не выбиваются из нейтрально-естественного тона беседы:

При допросе мистер Винкля встретились особенные затруднения, оттого что этот джентльмен хотел отвечать на все как можно точнее.

— *Знаете ли вы мистрис Бардль?* — спросил у него мистер Бозфоз.

— *Нет,* — отвечал Винкль.

— *Знаете ли вы, что Пиквнк за нее сватался?*

— *Нет. Я видел ее несколько раз у мистер Пиквика, но никогда не слышал, чтобы он сватался.*

— *Вы ее видели? Но как же вы говорите, что не знаете этой дамы?*

— *Да, не знаю. Я только видел ее, а не знаком с ней.*

— *А много ли раз вы ее видели?*

— *Много ли раз? Позвольте...* (БдЧ, ч. 2, с. 35)

Таким образом, сатирический подтекст диалога оказывается полностью нейтрализован, поскольку приоритеты переводчика — прозрачный стиль и динамичное развитие действия — в данном случае входят в прямое противоречие с замыслом автора.

5. Следующий диалог представляет собой разговор Сэма Уэллера и мистера Пиквика, который хочет нанять его к себе в услужение. Диалог этот, выстроенный в типичной для «Пиквикского клуба» манере, не столько прибавляет что-либо к развитию действия (по сути, всё его содержание сводится к обсуждению условий службы), сколько служит для раскрытия живого и предприимчивого характера Сэма и задаёт интонационный рисунок, ассоциирующийся с этим новым лицом романа. Подчеркнуто короткие, деловые реплики Сэма, обращенные к самой сути, их бодрый тон и остроумные ответы многое говорят нам о смышленном слуге.

A sunbeam of placid benevolence played on Mr. Pickwick's features as he said, 'I have half made up my mind to engage you myself.'

'Have you, though?' said Sam.

Mr. Pickwick nodded in the affirmative.

'Wages?' inquired Sam.

'Twelve pounds a year,' replied Mr. Pickwick.

'Clothes?'

'Two suits.'

'Work?'

'To attend upon me; and travel about with me and these gentlemen here.' 'Take the bill down,' said Sam emphatically. 'I'm let to a single gentleman, and the terms is agreed upon.'

'You accept the situation?' inquired Mr. Pickwick. 'Cert'nly,' replied Sam. 'If the clothes fits me half as well as the place, they'll do.'

В переводе «Библиотеки для чтения» этот диалог во всём его ритмическом своеобразии практически полностью устранен в рамках все той же стратегии борьбы с длиннотами, тормозящими действие.

— *Я взял бы тебя к себе.*

По дальнейшему объяснению оказалось что место у Пиквика гораздо лучше, чем место в гостинице, и Сам согласился. Тотчас приступили к условиям... (БдЧ, ч. 1, с. 148)

Интересно, что в переводе 1838 г. этот диалог передан относительно точно, хотя и переводчик «Сына Отечества» ставит стилевую прозрачность и естественность выше нестандартных ритмических и интонационных решений Диккенса: нарочито краткие, без логических переходов, одно- и двухсложные вопросы Сэма (Wages? Clothes? Work?) в переводе дополнены коммуникативной частицей «А», маркирующей в речи переход от одной ситуации к другой, а длина реплик варьируется: («Право? А что вы мне дадите? А одежда? А что делать у вас?»). (СО, с. 95). В результате вопросы Сэма звучат более обыденно и нейтрально, теряется их намеренно подчеркнутый, нехарактерный для обыденной речи ритмический рисунок.

6. Вот еще один типичный пример стратегии ранних переводчиков в отношении диалогов-сценок, побочных к основному действию. Сцена, о которой идет речь, представляет собой описание комической ссоры пиквикистов из-за костюма разбойника, в котором Тапмен собрались пойти на бал-маскарад.

*'I shall go as a **bandit**,' interposed Mr. Tupman.*

'What!' said Mr. Pickwick, with a sudden start.

*'As a **bandit**,' repeated Mr. Tupman, mildly.*

'You don't mean to say,' said Mr. Pickwick, gazing with solemn sternness at his friend—'you don't mean to say, Mr. Tupman, that it is your intention to put yourself into a green velvet jacket, with a two-inch tail?'

*'Such IS my intention, **Sir**,' replied Mr. Tupman warmly. 'And why not, **sir**?'*

*'Because, **Sir**,' said Mr. Pickwick, considerably excited — 'because **you are too old, Sir**.'*

*'**Too old!**' exclaimed Mr. Tupman.*

*'And if any further ground of objection be wanting,' continued Mr. Pickwick, '**you are too fat, sir**.'*

*'**Sir**,' said Mr. Tupman, his face suffused with a crimson glow, 'this is an insult.'*

*'**Sir**,' replied Mr. Pickwick, in the same tone, 'it is not half the insult to you, that your appearance in my presence in a green velvet jacket, with a two-inch tail, would be to me.'*

*'**Sir**,' said Mr. Tupman, '**you're a fellow**.'*

*'**Sir**,' said Mr. Pickwick, '**you're another!**'*

Mr. Tupman advanced a step or two, and glared at Mr. Pickwick. Mr. Pickwick returned the glare, concentrated into a focus by means of his spectacles, and breathed a bold defiance. Mr. Snodgrass and Mr. Winkle looked on, petrified at beholding such a scene between two such men.

'Sir,' said Mr. Tupman, after a short pause, speaking in a low, deep voice, 'you have called me old.'

'I have,' said Mr. Pickwick.

'And fat.'

'I reiterate the charge.'

'And a fellow.'

'So you are!'

There was a fearful pause.

Ничего не прибавляя к развитию сюжета, эта сцена раскрывает характер пиквикистов — слегка нелепый (ведь ссора произошла из-за пустяка) и исключительно добродушный (ссора, как водится, окончилась примирением). Смеховой эффект здесь создается за счет повторов, которые в сочетании с нейтральной интонацией (ни одного восклицательного знака — Диккенс пользуется только точками) складываются в серьезный, перемежаемый вескими паузами, напряженный диалог, комически контрастирующий с пустячным поводом ссоры. Сама растянутость этого диалога, его раздутый по сравнению с пустячным поводом объем и угрожающе замедленный повторами темп работают на излюбленный комический прием Диккенса — несоответствие между обыденностью или пустяковостью предмета и серьезной или возвышенной формой выражения.

Переводчик «Библиотеки для чтения» пересказывает всю эту сцену одной фразой («возник было маленький спор»), в результате чего текст перевода, разумеется, становится более динамичным и сжатым. При этом сценка полностью теряет свою самоценность как образчик диккенсовского комизма — будучи очищенной от всякой стилевой орнаментальности и сведенной к одному фарсовому штриху к образу Топмена («шаровидная фигура»), она становится лишь проходным «мостиком» к собственно сцене костюмированного бала.

Насчет наряды возник было маленький спор со стороны Пиквика, который утверждал, будто бы шаровидная фигура Топмена не довольно удобна для узких штанов и куртки андалузца, но Топмен настоял на своем. (БдЧ, ч. 1, с. 159)

Отказ от передачи приема повтора

1. В этом фрагменте прием повтора создает комический эффект: банальный и очевидный факт того, что из окна Пиквика во все стороны видна одна и та же улица Госуэлл-стрит, подается как нечто примечательное и заслуживающее подробного изложения — поистине научный факт в пиквикистском понимании!

Goswell Street was at his feet, Goswell Street was on his right hand — as far as the eye could reach, Goswell Street extended on his left; and the opposite side of Goswell Street was over the way.

Переводчик «Библиотеки для чтения» устраняет эту нарочитую избыточность:

Внимание великаго обратилось преимущественно на Госвильскую улицу; он взглянул направо — там она тянется бесконечно, налево — тоже. (БдЧ, ч. 1, с. 63)

Вряд ли переводчик не ощущал комичности всей этой фразы, ведь он сохранил наивное удивление Пиквика, который смотрит налево, затем направо, будто проводя научное наблюдение с неизвестным итогом. Вряд ли также эта фраза показалась переводчику длинной — устранив повтор, он практически не сократил ее объема. Однако диккенсовский повтор противоречит принятой в смирдинских журналах концепции прозрачного, естественного, близкого к правильной разговорной речи стиля — для переводчика это стилевое решение кажется излишним и вычурным, и он отказывается от него.

2. Еще один пример последовательного устранения повтора переводчиком «Библиотеки для чтения» — диалог Пиквика и кучера, который везет его в кэбе; Пиквик расспрашивает кучера о лошади, тот рассказывает ему небылицы, а наивный Пиквик удивленно повторяет реплики возницы.

'How old is that horse, my friend?' inquired Mr. Pickwick, rubbing his nose with the shilling he had reserved for the fare.

'Forty-two,' replied the driver, eyeing him askant.

'What!' ejaculated Mr. Pickwick, laying his hand upon his note-book. The driver reiterated his former statement. Mr. Pickwick looked very hard at the man's face, but his features were

immovable, so he noted down the fact forthwith. 'And how long do you keep him out at a time?' inquired Mr. Pickwick, searching for further information.

'Two or three weeks,' replied the man.

'Weeks!' said Mr. Pickwick in astonishment, and out came the note-book again.

'He lives at Pentonwil when he's at home,' observed the driver coolly, 'but we seldom takes him home, on account of his weakness.'

'On account of his weakness!' reiterated the perplexed Mr. Pickwick.

'He always falls down when he's took out o' the cab,' continued the driver, 'but when he's in it, we bears him up werry tight, and takes him in werry short, so as he can't werry well fall down; and we've got a pair o' precious large wheels on, so ven he does move, they run after him, and he must go on—he can't help it.'

Здесь повтор слушающим реплики говорящего (*'Weeks!'; 'On account of his weakness!'*) — это знак доверчивого удивления. Он выполняет комическую функцию, подчеркивая легкое доверие Пиквика к рассказам кэбмена, который дурачит ученого чудака. В переводе В. Солоницына в «Библиотеке для чтения» повтор исчезает, и в центре читательского внимания оказывается лишь насмешливое балагурство кэбмена (лошадь «чуть жива, поездишь день, так и ляжет, да и в упряжке держится оттого, что туго привязываем»).

— Много ли лет твоей лошади?

— Сорок два года.

Наблюдатель вынул свою записную книжку и записал: «Лошади извозчика, на котором я начал путешествовать, было сорок два года».

— А давно ли она в извозе?

— Давно, провал ее поברי! Только мы редко ее запрягаем, потому что она чуть жива, поездишь день, так и ляжет, да и в упряжке держится оттого, что туго привязываем. (БдЧ, ч. 1, с. 64)

Любопытно, что переводчик не устраняет весь диалог, хотя такие случаи для него весьма характерны, а лишь устраняет избыточный или вычурный по его мнению, стилевой прием повтора.

(Мы приводим здесь лишь пример из «Библиотеки для чтения», поскольку в переводе «Сына Отечества» первые главы романа вовсе отсутствуют).

3. Вот еще один пример переделки сцены, полностью построенной на приеме повтора. В этой сцене мошенник Джингль обманывает старую деву Рэйчел Уардль, влюбленную в Тапмена, говоря ей, будто бы Тапмен равнодушен к ее племяннице, и велит Рэйчел наблюдать за «неверным» возлюбленным. Повтор лаконичных фраз «I will» и «Let him» повышает нарастающий драматизм сцены.

*'More than that,' said Jingle—'loves **another**.'*

*'**Another**!' ejaculated the spinster. 'Who?' 'Short girl—black eyes—niece Emily.'*

'Watch 'em,' said Jingle.

*'**I will**,' said the aunt.*

'Watch his looks.'

*'**I will**.'*

'His whispers.'

*'**I will**.'*

'He'll sit next her at table.'

*'**Let him**.'*

'He'll flatter her.'

*'**Let him**.'*

'He'll pay her every possible attention.'

*'**Let him**.'*

*'And he'll **cut you**.'*

*'**Cut ME!**' screamed the spinster aunt. '**HE cut ME**; will he!' and she trembled with rage and disappointment.*

В переводе «Библиотеки для чтения» эта сцена сжата до одной фразы Джингля (единственной фразы из всего диалога, имеющей принципиальное значение для развития сюжета); повторы, из которых состоит практически вся сцена с ее комической театральностью, последовательно убраны:

— *Примечайте, отвечал Джингль. — Он говорит с Эмилией... взгляды... услуги за обедом возле нея. (БдЧ, ч. 1, с. 123)*

В переводе «Сына Отечества» повторы также последовательно устранены:

— ... *Он любит другую, молодую, черноглазую...*

— *Племянницу мою Эмилию?*

— Разумеется. Замечайте за ними сегодня за столом. Уверен, что он сядет подле нее, станет шептаться с нею, оставит вас... Это не впервой ему, ветренику, человеку без сердца...

— Злодей! (СО, с. 79)

3. Следующая сцена основана на повторе не слова и не фразы, а целой ситуации — прибытие новых гостей на бал и их представление обществу. Ситуация каждый раз начинается со стереотипной фразы — объявления о прибытии того или иного семейства. Задача повтора здесь та же самая: останавливая и удерживая внимание читателя, повтор побуждает его взглянуть в нюансы каждой мини-сцены прибытия гостей — и в то, как меняется реакция бального общества на вновь прибывших в зависимости от их социального положения. Это создает сатирический эффект.

'Sir Thomas Clubber, Lady Clubber, and the Misses Clubber!' shouted the man at the door in a stentorian voice. A great sensation was created throughout the room by the entrance of a tall gentleman in a blue coat and bright buttons, a large lady in blue satin, and two young ladies, on a similar scale, in fashionably-made dresses of the same hue.

'Commissioner — head of the yard — great man — remarkably great man,' whispered the stranger in Mr. Tupman's ear, as the charitable committee ushered Sir Thomas Clubber and family to the top of the room. The Honourable Wilmot Snipe, and other distinguished gentlemen crowded to render homage to the Misses Clubber; and Sir Thomas Clubber stood bolt upright, and looked majestically over his black kerchief at the assembled company.

'Mr. Smithie, Mrs. Smithie, and the Misses Smithie,' was the next announcement.

'What's Mr. Smithie?' inquired Mr. Tracy Tupman.

'Something in the yard,' replied the stranger. Mr. Smithie bowed deferentially to Sir Thomas Clubber; and Sir Thomas Clubber acknowledged the salute with conscious condescension. Lady Clubber took a telescopic view of Mrs. Smithie and family through her eye-glass and Mrs. Smithie stared in her turn at Mrs. Somebody-else, whose husband was not in the dockyard at all.

'Colonel Bulder, Mrs. Colonel Bulder, and Miss Bulder,' were the next arrivals.

'Head of the garrison,' said the stranger, in reply to Mr. Tupman's inquiring look.

В переводе «Библиотеки для чтения» повтор устраняется, а сцена заменяется кратким пересказом:

Лакей у дверей поминутно провозглашал громкия имена рочстерской знати, и после каждого его восклицания в двери входили важные толстобрюхие господа с разряженными барынями и потупившимися девицами, которыя нежно прикасались одна к другой концами пальцев в белых перчатках, тогда как их маменьки менялись между собою громогласными приветствиями а папеньки подставляли один другому свои табакерки. (БдЧ, ч. 1, с. 72)

(В переводе «Сына Отечества» этот фрагмент отсутствует, поскольку первые главы романа не вошли в перевод.)

5. На повторе основана и сцена погони Уардля и Пиквика за проходимцем Джинглем, который обманом увез мисс Рахиль под венец. В ней Уардль и Пиквик, горя нетерпением продолжить погоню, расспрашивают конюха на постоялом дворе о приметах парочки, проехавшей незадолго до того в карете. Конюх намеренно или по недомыслию отвечает односложно, тянет время, и друзьям приходится буквально выпытывать у него нужные сведения.

'When did this chaise come in?' cried old Wardle, leaping out of his own vehicle, and pointing to one covered with wet mud, which was standing in the yard.

'Not a quarter of an hour ago, sir,' replied the hostler, to whom the question was addressed. 'Lady and gentleman?' inquired Wardle, almost breathless with impatience.

'Yes, sir.'

'Tall gentleman—dress-coat—long legs—thin body?'

'Yes, sir.'

'Elderly lady—thin face—rather skinny—eh?'

'Yes, sir.'

'By heavens, it's the couple, Pickwick,' exclaimed the old gentleman.

Повтор однотипных реплик конюха здесь создает намеренную задержку художественного времени перед стремительным развитием погони. Конюх равнодушен к беде героев, из него приходится «вытягивать» ответы. Его многократно повторенное «Да, сэр» вызывает у читателя напряженное нетерпение (ощущение топтания на месте); таким образом, повтор играет роль препятствия, замедляющего ход погони.

Переводчик «Библиотеки для чтения» Солоницын устраняет повтор, при этом, что показательно, в данном случае это делается без сокращения: это значит, что намерение

переводчика заключалось именно в устранении повтора как неприемлемого стилистического приема. Цель этого переводческого решения все та же: ускорение художественного времени, смещение акцента на события и факты, повышение прозрачности языковой ткани романа.

— Проехала ли почтовая коляска? — спрашивал Вардль.

— Проехала.

— Кто в ней сидел?

— Мужчина и дама.

— Какой мужчина?

— Высокий, сухой, тонконогий, словно вешалка.

— А дама?

— Старая, желтая, дурная.

— Они, — перебил Вардль. — Давай скорей лошадей. (БдЧ, ч. 1, с. 126)

В переводе «Сына Отечества» диалог вовсе устранен — вместо него мы видим стремительное перечисление событий и действий, сжатое до предела повествование:

Проехавши большую часть ночи, претерпевши бурю, получивши сотни две толчков, они увидели почтовую коляску, ехавшую в галопе. «Две гинеи, если ты догонишь, почтальон!» — кричал Вардль, краснея от гнева. И вот вскоре — коляски рядом. Да! в той сидят беглецы! (СО)

6. Еще один пример аналогичной стратегии, на этот раз в переводе «Сына Отечества», — устранение приема повтора в описании предвыборной суеты в городке Итенсвилле:

*The stable-yard exhibited unequivocal symptoms of the glory and strength of the Eatanswill Blues. ... **There were electors on horseback and electors afoot. There was an open carriage-and-four, for the Honourable Samuel Slumkey; and there were four carriage-and-pair, for his friends and supporters...***

Весь этот фрагмент строится на приеме повтора, который в данном случае абсолютно лишен вариаций и не несет никакой дополнительной информации, кроме стилевой и ритмической (*There were... There was... and there were...; electors on horseback and electors afoot*). Переводчик «Сына Отечества» устраняет повтор, при этом сильно видоизменяя текст:

В гостинице нашли они все вверх дном — преставление света! Тут теснились лошади, кареты, коляски, кричали люди, ели, пили, били, стучали в барабаны, трубили в трубы, говорили речи... (СО, с. 102)

Для передачи атмосферы суеты и оживления анонимный переводчик выбирает более естественные, в том числе для устной речи, стилистические средства — перечисление и однородные синтаксические конструкции. При этом он не сокращает текст: повтор, даже там, где он практически не удлиняет фразу, воспринимается им не как длиннота, но как стилистическое излишество, которое должно быть устранено.

Отказ от передачи комической высокопарности и многословия

1. Как мы помним, Диккенс нередко прибегает к преувеличенно высокопарному стилю для шуточного описания обыденных вещей — в данном случае утреннего пробуждения Пиквика.

*That punctual servant of all work, the sun, had just risen, and begun to strike a light on the morning of the thirteenth of May, one thousand eight hundred and twenty-seven, when Mr. Samuel Pickwick **burst like another sun from his slumbers**, threw open his chamber window, **and looked out upon the world beneath**.*

Переводчик «Библиотеки для чтения» разбавляет ничем не нарушаемую серьезность диккенсовского тона и выводит юмор из области чистого подтекста в область выбора слов: он опускает точную дату, придающую тексту весомость хроники или официального документа, заменяет возвышенное *burst ... from his slumbers* разговорным «выскочил из постели» и добавляет отсутствующее в оригинале игривое пояснение к фразе *looked out upon the world beneath* о том, что комната Пиквика, как и полагается «возвышенному» ученому, была в четвертом этаже:

*Лишь только светносный шар солнца воспрянул над горизонтом Госвильской улицы, как другое солнце, Самуил Пиквик **выскочил из постели** и, открыв форточку, посмотрел на мир, лежащий под его ногами — **да, под ногами, потому что комната мистера Пиквика, как прилично мудрости витать в возвышенных пределах пространства — была в четвертом этаже.** (БдЧ, ч. 1, с. 63)*

Вероятно, таким образом, делая шуточный тон более эксплицитным, Солоницын упрощает восприятие текста для читателей журнала, среди которых, очевидно, не все

готовы к восприятию нарочитой серьезности как своеобразной черты диккенсовского стиля и могли бы счесть такой текст тяжеловесным или напыщенным.

(В переводе «Сына Отечества» этот эпизод отсутствует, поскольку первые главы романа не вошли в этот перевод.)

2. Вот еще один пример отказа Солоницына от передачи многословного комически-возвышенного стиля — и снова в описании утреннего пробуждения Пиквика:

Seven o'clock had hardly ceased striking on the following morning, when Mr. Pickwick's comprehensive mind was aroused from the state of unconsciousness, in which slumber had plunged it, by a loud knocking at his chamber door.

В переводе пропадают такие обороты, как *comprehensive mind* («всеобъемлющий ум»), *aroused* («пробудился», «восстал») и *state of unconsciousness, in which slumber had plunged it* («бессознательное состояние, в которое погрузила его дремота»). Вся эта преувеличенная высокопарность, по-видимому, представляется переводчику избыточной и способной вызвать у читательской публики недоумение вместо смеха. С другой стороны, нельзя не учитывать ограничения по объему, которые приходилось соблюдать журнальным переводчикам — здесь, отказываясь от передачи комической высокопарности, которая влекла за собой многословие, Солоницын добился значительного сокращения фрагмента:

На другой день, только лишь пробило семь часов утра, слуга постучался в комнату мистера Пиквика. (БдЧ, ч. 1, с. 75)

(В переводе «Сына Отечества» этот эпизод отсутствует.)

3. Еще один пример использования Диккенсом того же комического приема — описание строптивой клячи при помощи уже не поэтического, но подчеркнуто-научнообразного языка — то есть еще одной разновидности высокого стиля (By whatever motives the animal was actuated, certain it is..., букв. «Какими бы мотивами ни руководствовалось животное, несомненно одно...»).

By whatever motives the animal was actuated, certain it is that Mr. Winkle had no sooner touched the reins, than he slipped them over his head, and darted backwards to their full length.

Переводчик «Библиотеки для чтения» вновь следует стратегии максимально естественного стиля, заменяет сугубо книжное выражение разговорным «то ли, другое ли»:

<...> то ли, другое ли, она сделала особаго роду движение, вследствие котораго ловкий всадник выполз через лошадиную голову из седла и очутился жив и невредим на земле. (БдЧ, ч. 1, с. 98)

Подобную же стратегию выбирает и переводчик «Сына Отечества». используя в описании лошади совершенно обыденный язык:

<...> от того ли, что лошадь была шалунья, или ей больше нравилось идти порожняком, только что всадник вздумал схватить поводья, она наклонила голову и перекинула их через себя, а потом отскочила на всю длину своего тела. (СО, с. 57)

В переводе Солоницына языковой комизм заменяется ситуационным — описанием нелепого падения всадника; в переводе «Сына Отечества» смех также вытекает из абсурдной ситуации (причуде лошади ищутся подробные и внутренне логичные объяснения), однако оба переводчика избегают нарочитого несоответствия стиля и предмета.

5. Еще один яркий пример — фрагмент, в котором обстоятельно, по-ученому невозмутимо и подробно описывается такая нелепая, фарсовая сцена, как погоня Пиквика за собственной шляпой. Мистер Пиквик в этой сцене «полностью лишился сил», шляпу «с достаточной силой» ударило о колесо кареты, которая стояла «в ряду других экипажей», куда «мистер Пиквик направил свои стопы»:

Mr. Pickwick, we say, was completely exhausted, and about to give up the chase, when the hat was blown with some violence against the wheel of a carriage, which was drawn up in a line with half a dozen other vehicles on the spot to which his steps had been directed.

В переводе «Библиотеки для чтения» сцена сокращается, лишается детальности научного наблюдения и переводится в сугубо бытовой регистр:

Но, к счастью, шляпу остановила какая-то деревянная стенка. (БдЧ, ч. 1, с. 88)

Замена научного, подробного слога бытовым, небрежно-кратким, здесь снова идет в связке со значительным сокращением объема. Но важен сам факт неприятия переводчиком избыточных, на его взгляд подробностей — даже то, что шляпа ударилась о колесо кареты, кажется ему излишним для сообщения читателю, и «карету» заменяет «какая-то» (то есть вовсе лишенная значимых признаков) стенка.

6. Аналогичный пример: Диккенс в комически-серьезных и высокопарных выражениях описывает глуповатый поступок недотепы-слуги, который не знал, какого гостя следует разбудить, и позвал на всякий случай всех:

*The fat boy, **not being quite certain** which gentleman he was directed to call, had **with peculiar sagacity, and to prevent the possibility of any mistake**, called them all.*

Диккенс, на уровне подтекста усмехаясь над простотою слуги, на уровне текста с полной серьезностью поясняет его логику, свидетельство выдающейся сообразительности — слуга, «не будучи вполне уверен», кого ему следует позвать, «с особой сообразительностью, во избежание любой ошибки», позвал всех сразу.

Переводчик «Библиотеки» переводит этот фрагмент в нейтрально-разговорный стиль: сокращает и упрощает его («не знал» вместо «не был вполне уверен», «рассудил» вместо «проявил особую сообразительность», «во избежание ошибки» вместо «дабы предотвратить возможную ошибку»), а также добавляет отсутствующую в оригинале прозаическую деталь («явились с заспанными глазами»):

*... но так как он **не знал**, котораго из трех товарищей Пиквика зовут Винклем, **то рассудил во избежание ошибки** позвать их всех, и они **явились все трое с заспанными глазами**. (БдЧ, ч. 1, с. 106)*

Тот же сдвиг от комически-высокопарного слога к естественно-бытовому, прослеживается и в более раннем переводе:

*... Джое, **не зная**, кого хозяин его означил неопределенным названием господина [в данном переводе слугу просят позвать не Винкля, а «того господина»], позвал всех трех пиквиковых спутников. (СО, с. 72)*

8. Последний пример, который мы здесь приведем — описание несчастного случая с пиквикистами, потерпевшими фиаско в попытке править каретой: карета разбита, пассажиры угодили в колючий терновник. В оригинале это фарсовое событие описывается нарочито обстоятельным книжным языком. Комическая бесстрастность описания подчеркивается многословием и выбором лексики: пиквикисты «извлекают своих злополучных спутников» из терновых кустов, и этот «процесс» доставляет им «неизреченное удовольствие (буквально) от того открытия», что друзья их «не подверглись никаким увечьям», кроме царапин и прорех:

*The first care of the two unspilt friends was to **extricate their unfortunate companions** from their bed of quickset — a process which gave them **the unspeakable satisfaction of discovering that they had sustained no injury**, beyond sundry rents in their garments, and various lacerations from the brambles.*

В анонимном переводе «Сына Отечества» все это длинное комически-высокопарное предложение разбито на несколько коротких, что устраняет создаваемый языковыми средствами эффект тяжеловесной книжности, не соответствующей низкому предмету:

*Первая забота Пиквика и Винкля состояла в том, как **стащить** двух друзей с терновника, которым был прикрыт плетень. **Радость была** чрезвычайная, когда **рассмотрели**, что **вся беда кончилась** несколькими царапинами. (СО, с. 58)*

Переводчик вновь последовательно заменяет «вычурную» лексику оригинала «естественной» разговорной лексикой — «стащить» для *extricate*, «чрезвычайная радость» когда «рассмотрели» — для *the unspeakable satisfaction of discovering*, «вся беда кончилась» для *they had sustained no injury*. Такой стилистический сдвиг очень характерен для ранних журнальных переводов.

Отказ от передачи иронии

1. Для переводов «Сына Отечества» и «Библиотеки для чтения» характерен отказ от передачи диккенсовской иронии, основанной на подтексте. Например, в данном отрывке Тапмен назван филантропом, но ироническое примечание повествователя раскрывает истинную суть «человеколюбия» Тапмена, которое оказывается добротой за чужой счет:

*Now general benevolence was one of the leading features of the Pickwickian theory, and no one was more remarkable for the zealous manner in which he observed so noble a principle than Mr. Tracy Tupman. **The number of instances recorded on the Transactions of the Society, in which that excellent man referred objects of charity to the houses of other members for left-off garments or pecuniary relief is almost incredible.***

В переводе «Библиотеки для чтения» ирония пропадает — Тапмен здесь назван сострадательным человеком в прямом смысле слова, а фраза о том, что он помогает нуждающимся за счет других членов клуба, отсутствует:

Надо сказать, что он был одним из самых ревностнейших последователей главной заповеди пиквикистов — помогать ближнему, и это навело его на мысль, нельзя ли помочь незнакомцу. (БдЧ, ч. 1, с. 70)

2. В отрывке, где Пиквик описывает город Рочестер, переводчик «Библиотеки для чтения» устраняет целый абзац, иронически показывающий «добродушие» (а на самом деле — распущенность и буйство) рочестерских солдат. В этом отрывке речь идет о том, «сколь приятно для сердца филантропа» созерцать на улицах этих бравых молодцов, преисполненных оживления под влиянием веселости и винных паров; затем следует история о том, как солдат, оскорбившись, что девушка в трактире отказалась налить ему водки, ранил ее в плечо, а назавтра этот «добродушный» молодой человек как ни в чем не бывало вернулся в трактир и «выразил готовность забыть старую ссору».

*'The principal productions of these towns,' says Mr. Pickwick, 'appear to be soldiers, sailors, Jews, chalk, shrimps, officers, and dockyard men. The commodities chiefly exposed for sale in the public streets are marine stores, hard-bake, apples, flat-fish, and oysters. **The streets present a lively and animated appearance, occasioned chiefly by the conviviality of the military. It is truly delightful to a philanthropic mind to see these gallant men staggering along under the influence of an overflow both of animal and ardent spirits; more especially when we remember that the following them about, and jesting with them, affords a cheap and innocent amusement for the boy population. Nothing,' adds Mr. Pickwick, 'can exceed their good-humour. It was but the day before my arrival that one of them had been most grossly insulted in the house of a publican. The barmaid had positively refused to draw him any more liquor; in return for which he had (merely in playfulness) drawn his bayonet, and wounded the girl in the shoulder. And yet this fine fellow was the very first to go down to the house next morning and express his readiness to overlook the matter, and forget what had occurred!***

В переводе этого фрагмента «Библиотекой для чтения» пассаж о солдатах полностью отсутствует (в переводе «Сына Отечества» отсутствует вся глава, описывающая маневры). Возможно, здесь мы имеем дело с влиянием цензурных правок, поскольку армия как один из государственных институтов могла оберегаться цензурой от подобных иронических нападок даже в переводной литературе. Однако в оставшемся абзаце переводчиком устранено также ироническое замечание о грязи, которую следует воспринимать как показатель оживленности торговли и промышленности, — а в этом случае мы вряд ли можем заподозрить цензурную правку.

'The consumption of tobacco in these towns,' continues Mr. Pickwick, 'must be very great, and the smell which pervades the streets must be exceedingly delicious to those who are

extremely fond of smoking. A superficial traveller might object to the dirt, which is their leading characteristic; but to those who view it as an indication of traffic and commercial prosperity, it is truly gratifying.'

Главные произведения Рочстера, говорит наш герой, состоять, по-видимому, из солдат, матросов, жидов, мелу, раковин, офицеров и корабельных плотников. Улицы многолюдны, дома высоки. Потребление табаку очень значительно; табачный дым, плавающий над городом, должен быть чрезвычайно сладок для тех, кто любит курить. (БДЧ, ч. 1, с. 68)

Вероятно, случаи иронии воспринимаются переводчиком как еще одно проявление вычурности, которую тот воспринимает как недостаток диккенсовского стиля, и при сокращении текста переводчик жертвует этим стилевым приемом.

3. Еще один пример отказа Солоницына от передачи диккенсовской иронии — пропавшее в переводе замечание Джингля, намекающее на сословное чванство местного общества (чиновники с верфи рангом повыше не знают с чиновниками рангом пониже, чиновники рангом пониже не знают с мелким дворянством, мелкое дворянство не знает с купцами, и т. д.).

'Charming women,' said Mr. Turman.

'Wait a minute,' said the stranger, 'fun presently — nobs not come yet — queer place — dockyard people of upper rank don't know dockyard people of lower rank — dockyard people of lower rank don't know small gentry — small gentry don't know tradespeople — commissioner don't know anybody.'

— Премиленькия жєнщины, — шепнул Топмен, глядя на танцующих дам.

— Погодите, — отвечал его товарищ, — это жєны корабельных инженеров, дочери лавочников... будет лучше. (БДЧ, ч. 1, с. 72)

Наряду с иронией в переводе устраняется и прием синтаксического повтора, на котором она построена, что делает весь фрагмент стилистически нейтральным, а смысл его меняет на противоположный (привлекательность женщин в таком варианте прямо зависит от их сословной принадлежности — позиция, над которой в оригинале насмеялся Джингль).

4. Еще один подобный пример: переводчик «Библиотеки для чтения» отказывается от передачи иронического замечания, в котором нелепое с точки зрения здравого смысла

поведение Пиквика — услышав зов, посмотреть куда угодно, но только не под окно — насмешливо приписывается «гениальности» этого человека.

He looked to the right, but he saw nobody; his eyes wandered to the left, and pierced the prospect; he stared into the sky, but he wasn't wanted there; and then he did what a common mind would have done at once—looked into the garden, and there saw Mr. Wardle.

В переводе Пиквик совершенно обычный человек, а стиль практически нейтрален. Пиквик **высунул голову и увидел** гостеприимного хозяина, который в утреннем сюртуке и большой соломенной шляпе расхаживал по саду. (БдЧ, ч. 1, с. 106)

(Интересно, что в переводе 1838 года ирония сохранена: «вдруг **пришла ему идея, ускользнувшая от его гения** — он посмотрел вниз...» (СО, с. 71))

6. В этом отрывке в обоих переводах устраняется ироническое замечание повествователя по поводу жены сельского священника, а точнее — ее пристрастия к крепким напиткам собственного изготовления:

On the opposite side sat a bald-headed old gentleman, with a good-humoured, benevolent face—the clergyman of Dingley Dell; and next him sat his wife, a stout, blooming old lady, who looked as if she were well skilled, not only in the art and mystery of manufacturing home-made cordials greatly to other people's satisfaction, but of tasting them occasionally very much to her own.

У Солоницына, как и в анонимном переводе «Сына Отечества», сохраняется лишь краткое описание внешности этой женщины — ирония снова признана избыточной и не воссоздается переводчиками:

*По правую сторону сидел седой и румяный старик священник из Динглен Делля, а рядом с ним полная женщина, его добрая половина, у которой **по глазам было видно, что она большая искусница во всем, что касается до хозяйства.*** (БдЧ, ч. 1, с. 102)

*С другой стороны камина находился тутошний пастор, старичок, все черты которого выражали доброту. Потом следовала супруга его, **толстая женщина с свежими круглыми щеками.*** (СО, с. 62)

Сдвиг от языкового комизма к ситуационному

1. Для переводов 1838 и 1940 гг. характерен частый отказ не только от передачи иронии, но и вообще от воссоздания диккенсовского юмора, основанного на языковой или стилевой игре и подтексте. Например, в данном отрывке комический эффект создает всего

один эпитет: пылкий романтик Тапмен бросает на хорошенькую девушку «весьма **антипиквикистские** взгляды» — шутка, основанная на ожидаемой у читателя ассоциации «пиквикистский = ученый, теоретический, отвлеченный».

*Fine girl, Sir' (to Mr. Tracy Tupman, who had been bestowing **sundry anti-Pickwickian glances** on a young lady by the roadside).*

В переводе «Библиотеки для чтения» шуточный эпитет пропадает (зато параллельно происходит культурная адаптация — за счет перевода слова lady «женщина, девушка, леди» словом «крестьянка» англичанин Тапмен становится чем-то вроде русского помещика-шалуна, засматривающегося на миловидных пейзажах):

— *Какая хорошенькая!* — примолвил незнакомец, заметив, что Тапмен **смотрит на встретившуюся крестьянку**. (БДЧ, ч. 1, с. 67)

2. Еще один пример того, как переводчик «Библиотеки для чтения», даже давая довольно точный перевод фрагмента, не передает комический эффект, порожаемый особым использованием языковых средств — на этот раз нарушением стиливых ожиданий читателя. Враль и мошенник Джингль рассказывает пиквикам романтическую историю спасения несуществующей возлюбленной, принявшей яд. В рассказе Джингля донна Христина погибает от того самого средства, к которому прибег ее возлюбленный, чтобы ее спасти — от промывания желудка.

*...handsome Englishman — Donna Christina in despair — prussic acid — stomach **pump in my portmanteau** — operation performed — old Bolaro in ecstasies — consent to our union — join hands and floods of tears — romantic story — very.'*

'Is the lady in England now, sir?' inquired Mr. Tupman, on whom the description of her charms had produced a powerful impression.

'Dead, sir — dead,' said the stranger, applying to his right eye the brief remnant of a very old cambric handkerchief. *'Never recovered the stomach **pump** — undermined constitution — fell a victim.'*

Таким образом, Диккенс побуждает читателя улыбнуться не только тому, как наивные пиквикисты верят шаблонно-романтическому сочинению Джингля, но и тому, как сам Джингль шутит над этими штампами, вставляя в историю намеренно фарсовый конец, — чего не замечают неискушенные пиквикисты. В переводе «Библиотеки для чтения» сохраняется, в значительно сжатом виде, лишь один слой этой стилевой игры —

романные штампы, которыми Джингль потчует слушателей. Прозаические медицинские подробности этой истории и нелепая причина гибели доньи Христины, нарушающие гладкую ткань «романического» стиля, исчезают из перевода.

...великодушная Испанка... молодой Англичанин... она в отчаянии... яд... он согласился... дали рвотного... соединил наши руки...

— *Романическая история! Где ж теперь ваша супруга?* — спросил Топмен, на которого рассказ незнакомца произвел сильное впечатление.

— *Умерла... не подействовало... несчастная жертва любви... я неутешен.* (БдЧ, ч. 1, с. 67)

3. Насколько переводчик последователен в этом устранении «стилевых противоречий», показывает заключительный абзац этого отрывка: в оригинале Тапмен с грустью размышляет «о донне Христине и зонде для промывания желудка» (комическое сближение возвышенного и низкого, смешное для нас, но нераспознанное Тапменом), тогда как в переводе «Библиотеки для чтения» он думает лишь «о прекрасной донне Христине».

Mr. Turpman said nothing; but he thought of Donna Christina, the stomach pump, and the fountain; and his eyes filled with tears.

Топмен не сказал ничего, но по выражению лица его было заметно, что он думал о прекрасной донье Христине. (БдЧ, ч. 1, с. 68)

4. Сокращая в своих переводах долю юмора, основанного на языковой или стилевой игре, переводчики смирдинских журналов одновременно увеличивают долю фарсового ситуационного комизма, основанного на нелепых положениях (укрепляя ту часть зарубежной литературной репутации Диккенса, которая касается его способности вызывать «грубую радость», искренний немедленный смех). Например, в этом эпизоде мы и в оригинале имеем дело с фарсовой ситуацией — Пиквика везут на охоту в садовой тачке:

There's a barrow t'other side the hedge,' said the boy. 'If the gentleman's servant would wheel along the paths, he could keep nigh us, and we could lift it over the stiles, and that.' ... Mr. Pickwick was placed in it, and off the party set; Wardle and the long gamekeeper leading the way, and Mr. Pickwick in the barrow, propelled by Sam, bringing up the rear.

Однако переводчик «Библиотеки для чтения» делает ситуацию еще более абсурдной, приписывая фразу о том, что Уардль часто возит в тачке свою старушку мать, которая выше описана как чопорная респектабельная леди.

— *Вы, мистер Пиквик, пойдете, сколько будете в силах, а устанете - так мы повезем вас в тачке. Ха, ха, ха! я частехонько возжу в ней свою старушку матушку. В деревне, сэр, можно жить как душе угодно, делать все, что ни взбредет в голову.* (БдЧ, с. 107)

Перевод, выполненный под редакцией Сенковского, вообще склонен к замене тонкой диккенсовской шутки грубоватым фарсом, что, по-видимому, должно было служить цели повышения занимательности текста и его привлекательности для невзыскательной части читательской аудитории. Отсутствующее в оригинале, но возникающее в переводе заливисто-грубоватое «Ха, ха, ха!», которое мы встретим и в анонимном переводе «Сына Отечества», наиболее полно выражает дух этой переводческой тенденции.

5. В этом фрагменте Пиквик прогоняет Джингля, узнав о его настоящем происхождении и проделках, и произносит по этому поводу высокопарную гневную речь, за которой, разумеется, скрываются мягкосердечие и робость:

'I might,' said Mr. Pickwick, 'have taken a much greater revenge for the treatment I have experienced at your hands, and that of your hypocritical friend there.'

Переводчик «Библиотеки для чтения» вносит в речь Пиквика элемент фарса («я вправе прибить тебя палкой»), и трогательная высокопарность сменяется грубоватой прямоотой:

За те, — сказал он с важностью, — за все те неудовольствия, которые ты наделал мне и друзьям моим, я вправе прибить тебя палкой, но я не хочу марать своих рук. Я только говорю тебе: ты мошенник, пошел вон. (БдЧ, ч. 1, с. 206)

6. Примеры сглаживания языкового комизма встречаются и в переводе «Сына Отечества» — хотя в нем труднее выделить показательные примеры, поскольку устранение языкового комизма обычно идет в связке с сокращением объема, и нельзя определить, что из этих двух переводческих решений первично. Однако, например, в этом фрагменте мы имеем дело с заменой, не сокращающей текст. Здесь Пиквик спрашивает, не понесет ли с испугу лошадь, которую ему подвели, а конюх отвечает, что «не понесет, даже если увидит телегу обезьян с подожженными хвостами» — после этой тирады растерянному Пиквику ничего не остается, как поверить конюху:

'He don't shy, does he?' inquired Mr. Pickwick.

'Shy, sir?—he wouldn't shy if he was to meet a vagin-load of monkeys with their tails burned off.'

The last recommendation was indisputable.

В анонимном переводе «Сына Отечества» шутивно-высокопарный диккенсовский тон (буквально «Последний довод был неоспорим») уступает место обыденной констатации факта («Делать было нечего»). В этом ярко проявляется стремление переводчика не перегружать читателя игрой со стилевыми ожиданиями, даже ценой частичного отказа от передачи авторского юмора.

«Будьте, сударь, спокойны! Если бы вам встретила́сь целая фура с бесхвостыми обезьянами, и тут она не испугается!»

Делать было нечего. (СО, с. 56)

7. А вот пример того, как переводчик «Сына Отечества» заменяет юмор, основанный на подтексте и стилевых несоответствиях, грубовато-фарсовым смехом. В этом отрывке избиратели, слушая предвыборную речь, смеются над мэром города, зная, что он — ловкий торгаш, сколотивший состояние на скобяной торговле. Диккенс с преувеличенной невозмутимостью и серьезностью описывает, как толпа ревет и смеется шутке над мэром, а в конце выступления тот, следуя заранее заготовленной речи, благодарит толпу за терпение и внимание.

'Suc-cess to the mayor!' cried the voice, 'and may he never desert the nail and sarspan business, as he got his money by.'

This allusion to the professional pursuits of the orator was received with a storm of delight, which, with a bell-accompaniment, rendered the remainder of his speech inaudible, with the exception of the concluding sentence, in which he thanked the meeting for the patient attention with which they heard him throughout—an expression of gratitude which elicited another burst of mirth, of about a quarter of an hour's duration.

По воле переводчика эта комическая серьезность, переводящая смех в область подтекста, заменяется откровенным «Ха-ха-ха»:

— Да здравствует наш мэр! Да цветет его торговля гвоздями, от которой он нажил столько денег!

— Что там такое?

— *Мэр говорил речь — благодарил за тишину и порядок, какие соблюдают избиратели, приступая к важному делу своему!*

— *Ха, ха, ха!* (СО, с. 104)

Снижение доли просторечия и особенности перевода уэллеризмов

1. В своем стремлении к естественному и прозрачному «среднему» стилю переводчики смирдинских журналов нередко отказываются от передачи просторечия, которое составляет существенную часть языковой ткани романа и передано в основном фонетическими и грамматическими средствами (в виде типичных языковых неправильностей), хотя встречается и на лексическом уровне, а также проявляется в использовании большого количества идиом или подобных им метких высказываний. Наиболее ярким носителем богатого, образного просторечия в романе является сметливый слуга Пиквика Сэм Уэллер. Вот, например, диалог Сэма Уэллера, тогда еще гостиничного коридорного, с чопорным юристом Перкером. Сэм Уэллер балагурит, давая неожиданные и остроумные ответы на вопросы собеседника:

'Pretty busy, eh?' said the little man.

'Oh, wery well, Sir,' replied Sam, *'we shan't be bankrupts, and we shan't make our fort'ns. We eats our biled mutton without capers, and don't care for horse-radish ven ve can get beef.'*

'Ah,' said the little man, *'you're a wag, ain't you?'*

'My eldest brother was troubled with that complaint,' said Sam; *'it may be catching—I used to sleep with him.'*

'This is a curious old house of yours,' said the little man, *looking round him.*

'If you'd sent word you was a-coming, we'd ha' had it repaired;' replied the imperturbable Sam.

Переводчик «Сына Отечества», сталкиваясь с непривычным юмором Уэллера, прибегает к переделке текста. В результате ответы Уэллера становятся более логичными и предсказуемыми, теряя несколько ошеломляющую читателя неожиданность (например, в ответ на замечание, что гостиница стара, Уэллер в оригинале шутит «Если бы вы дали знать, что приедете, мы бы ее подновили», в переводе же гостиничный слуга ожидаемо оправдывается нехваткой времени). Но главное — в переводе практически не воссоздана просторечная окраска этих ответов (*we shan't make our fort'ns, we eats, a-coming, ven ve u*

т. д.). Уэллер отвечает разговорным, даже идиоматичным, но абсолютно лишенным черт просторечия языком:

— Ты, кажется, очень занят?

— Ох, сударь, таки занят, да зато едим мы хлеб трудовой, и нас не поведут к вашей милости за то, что мы живем на счет другого.

— Ты весельчак!

— **Наследственная болезнь. Отец мой прошеутил целый век.**

— Этакое воронье гнездо ваша гостиница!

— Да вот хозяин собирается починить, только все некогда. Ведь это не на кафтан заплатку поставит. Но что вам угодно? (СО, с. 84)

2. В данном отрывке Пиквик спрашивает Сэма Уэллера, помнит ли тот его, а Сэм слегка насмешливо отвечает ему на лондонском просторечии, намекая на их первую встречу во время погони за Джинглем и на то, что Джингль оказался Пиквику не по зубам:

'Oh—you remember me, I suppose?' said Mr. Pickwick.

'I should think so,' replied Sam, with a patronising wink. ***'Queer start that 'ere, but he was one too many for you, warn't he? Up to snuff and a pinch or two over — eh?'***

Переводчик «Библиотеки для чтения», не понимая просторечной идиоматики в речи Уэллера (*Up to snuff and a pinch or two over — eh?*, букв. «Хватило вам табаку на полный нос и еще пару щепоток осталось сверху»), полностью переиначивает его ответ. Просторечная окраска, создаваемая в оригинале за счет фонетических и грамматических нарушений, также никак не передана в переводе.

— Узнал ли ты меня, Сам? — спросил его мистер Пиквик.

— Кажется, — отвечал человек с видом покровительства, — вы, помнится приходили в нашу гостиницу. С вами был толстый старик, который очень сердился, и другой что всё нюхал табак. (БдЧ, ч. 1, с. 147)

Переводчик «Сына Отечества» еще больше сокращает диалог, оставляя лишь его основной смысловой костяк, и также делает стиль абсолютно нейтральным:

— Ну, ты, конечно, узнал меня? — спросил ученый муж.

— Разумеется, сударь. (СО, с. 95)

3. Ранних переводчиков затрудняют не только случаи, требующие передачи своеобразной речи Сэма Уэллера, но и другие случаи простонародной речи —

неправильной, бойкой и полной идиоматических выражений. Яркий пример — диалог мистера Пиквика с конюхом, речь которого содержит фонетические особенности, типичные для просторечия:

*'Not the slightest fear, Sir,' interposed the hostler. 'Warrant him quiet, Sir; a **hinfant** in arms might drive him.'*

'He don't shy, does he?' inquired Mr. Pickwick.

*'Shy, sir?-he wouldn't shy if he was to **meet a vagin-load of monkeys** with their tails burned off.'*

Переводчик «Библиотеки для чтения» Солоницын вместо неожиданной и странной для русского уха шутки про подводу обезьян с горящими хвостами, произнесенной просторечным, неправильным языком, вводит в текст намек на худобу и заморенность лошади, используя совершенно нейтральный стиль.

— *Не бойтесь, — перервал слуга, подсаживая Пиквика. — Лошадь смирная, **всякой ребенок справить.***

— *А как чего испугается, понесет?*

— ***Она понесет? Что вы это, сударь, разве не видите?***

Последнее доказательство, намекавшее на физику лошади, говорило очень красноречиво в пользу кротости ея нраву. (БдЧ, ч. 1, с. 95)

Таким образом, смех вызывает не сама речь как таковая, а «предметная», фактическая сторона дела – как уже говорилось выше, это в принципе свойственно ранним переводам «Пиквика».

Переводчик «Сына Отечества», напротив, воссоздает неожиданный образ почти буквально — однако и он воздерживается от использования просторечия:

— *<...> Ну да, послушай, мальчик: лошадь-то не пуглива?*

— *Будьте, сударь, спокойны! **Если бы вам встретилась целая фура с бесхвостыми обезьянами, и тут она не испугается.*** (СО, с. 56)

Отдельную трудность вызывают у переводчиков уэллеризмы — остроумные и неожиданные высказывания-афоризмы Сэма Уэллера. Как уже упоминалось в основной части работы, в переводе «сына Отечества» этот тип диккенсовских шуток вообще не отражен. Переводчик же «Библиотеки для чтения» (вероятно, не без влияния редактора Сенковского), напротив, активно эксплуатирует этот яркий запоминающийся

юмористический прием — ведь благодаря своей формальной простоте и воспроизводимости он позволяет читателям запомнить и опознать роман, а может быть, и создать на него моду. При этом, однако, переводчик и редактор переделывают практически все уэллеризмы и даже присочиняют свои (здесь им играет на руку воспроизводимость ормы). Вот несколько примеров собственных уэллеризмов Солоницына и Сенковского.

1. Этот уэллеризм переводчик вставляет в сцену разговора Сэма Уэллера с отцом о смерти мачехи Сэма:

«Не уклоняйтесь от предмета, как говорил покойный король, когда его министры в парламенте начинали браниться между собою, вместо того, чтобы рассуждать об индейской войне» (БдЧ, ч. 1, с. 91)

2. Этот и следующий уэллеризмы появляются в сцене комически-кокетливого диалога Сэма с его возлюбленной Мэри:

«Обстоятельства сильнее всего», как говорил один джентльмен, которого поймали в краже платка из кармана у другого джентльмена. (БдЧ, ч. 2, с. 113)

3. *«Кто как ни толкуй, дело мое справедливо», говорил один молодой офицер. Который никогда не бывал в походах, а получал пенсию, потому что двоюродный дедушка родного дяди его матери однажды подал первому министру огня, чтобы раскурить сигару» (БдЧ, ч. 2, с. 111)*

4. Этот и следующий уэллеризм переводчик добавляет в сцену, где Сэм Уэллер сообщает Пиквику, что подстроил свой арест, дабы разделить с ним тюремное заключение:

«Что мне за дело?», как говорил наш приходский пономарь, читая в газетах, что прусский король победил австрийского императора» (БдЧ, ч. 2, стр. 81)

«Прочь, меланхолия!» — как говорил один ученик, когда умерла дочь содержателя школы. (БдЧ, ч. 2, стр. 81)

Отказ от перевода неожиданных сравнений и метафор

В ранних журнальных переводах мы практически не находим диккенсовских сравнений и метафор — сложных и неожиданных, остраивающих восприятие привычных вещей. Вероятно, переводчики в своем стремлении к прозрачности стиля сочли эти художественные приемы избыточными и перегружающими текст.

1. Переводчик «Библиотеки для чтения» при сокращении отрывка не включает в перевод замысловатую метафору, в которой Пиквик сравнивает людскую похвалу с пожаром, а собственную любовь к человечеству — со страхованием от огня.

*He (Mr. Pickwick) would not deny that he was influenced by human passions and human feelings (cheers)—possibly by human weaknesses (loud cries of "No"); but this he would say, that if ever the fire of self-importance broke out in his bosom, the desire to benefit the human race in preference effectually quenched it. **The praise of mankind was his swing; philanthropy was his insurance office.***

He отвергаю, милостивые государи, что и я, бедный смертный, подвержен своим слабостям. (БдЧ, ч. 1, с. 62)

2. В том же переводе пропадает сравнение: Тапмен «вздрогнул так, будто ему в ногу исподтишка вонзили булавку».

'Sir,' said the doctor, suddenly addressing Mr. Tupman, in a tone which made that gentleman start as perceptibly as if a pin had been cunningly inserted in the calf of his leg, 'you were at the ball here last night!'

«Я, кажется, уже имел честь видеть этих господ», — сказал, наконец, доктор. (БдЧ, ч. 1, с. 83)

3. В переводе «Сына Отечества» теряется шутливое сравнение: Винкль залезает на лошадь с таким трудом, будто карабкается на борт военного корабля.

*Mr. Winkle, thus instructed, **climbed into his saddle, with about as much difficulty as he would have experienced in getting up the side of a first-rate man-of-war.***

«Винкль приблизился» (СО, с. 56).

4. В переводе «Библиотеки для чтения» пропадает сравнение кареты с ящиком для вина:

*It was a curious little green box on four wheels, **with a low place like a wine-bin for two behind***

«...весьма любопытный ящик, выкрашенный зеленою краской и утвержденный на четырех колесах, с низеньким местом для двоих в задней части... (БдЧ, ч. 1, с.

5. В переводе «Библиотеки» выпущено сравнение краснолицего человека с рипстонским яблоком:

A little hard-headed, Ripstone pippin-faced man, в переводе – «человек с большой головой и одутловатыми щеками» (БдЧ, ч. 1, с. 102).

Интересно, что в переводе «Сына Отечества» сравнение сохранено, но объектом для сравнения выбран хорошо известный русскому читателю картофель, за счет чего теряется необычность метафоры и меняется сущность диккенсовского образа:

«человечек, цвет лица которого сбивался на цвет картофеля» (СО, с. 62).

6. У Диккенса солнце названо пунктуальным слугой, помощником в любой работе:

That punctual servant of all work, the sun, had just risen...

В анонимном переводе 1838 года эта метафора отсутствует полностью, в переводе 1840 г. заменена более стертой метафорой – «светоносный шар солнца» (БдЧ, ч. 1, с. 63)

7. В переводе «Сына Отечества» пропадает олицетворение: солнце «укоризненно» заглядывает в комнату, где спит Пиквик:

<...>morning sun darting his bright beams reproachfully into the apartment

<...>надобно было солнечным лучам ударить прямо в его глаза, отчего они раскрылись (СО, с. 71).

8. В переводе Солоницына пропадает комическое сравнение Пиквика, встающего с кровати, с пламенным рыцарем/воином:

Mr. Pickwick was no sluggard, and he sprang like an ardent warrior from his tent-bedstead.

Переводчик снова тяготеет к максимально простому разговорному стилю, передавая эту фразу так:

«Он вскочил...» (БдЧ, ч. 1, с. 103)

Отказ от передачи ритмического рисунка.

1. Переводчики смирдинских журналов, как правило, не передают своеобразный ритмический рисунок диккенсовской прозы, основанный на повторах и параллелизмах, а также на использовании анафор и игре темпом речи. Так, переводчик «Сына Отечества» последовательно исключает из перевода фрагменты, содержащие повторы и синтаксический параллелизм:

1a) He (Mr. Pickwick) would not deny that he was influenced by human passions and human feelings (cheers)—possibly by human weaknesses.

1б) *Goswell Street was at his feet, Goswell Street was on his right hand—as far as the eye could reach, Goswell Street extended on his left; and the opposite side of Goswell Street was over the way.*

1в) *Now the Blues lost no opportunity of opposing the Buffs, and the Buffs lost no opportunity of opposing the Blues.*

2. Еще пример того, как переводчик «Сына Отечества» устраняет синтаксический параллелизм, стремясь к более нейтральной и более типичной для прозы структуре предложения:

I trust, sir, that I have never pointed the noble instrument which is placed in my hands, against the sacred bosom of private life, or the tender breast of individual reputation <...>

Я убежден, что никогда не должно устремлять этой силы на лицо, и потому я всегда устремляю ее на развитие начал и мнений... (СО, с. 99)

3. Переводчик «Библиотеки для чтения» поступает аналогичным способом: например, фрагмент про Госуэлл-стрит очищается от синтаксических повторов и теряет свой ритмизованный характер.

3а) *Goswell Street was at his feet, Goswell Street was on his right hand—as far as the eye could reach, Goswell Street extended on his left; and the opposite side of Goswell Street was over the way.*

Внимание великого обратилось преимущественно на Госвильскую улицу; он взглянул направо: там она тянется бесконечно; налево: тоже. (БдЧ, ч. 1, с. 64)

3б) В отрывке из речи Пиквика также устраняется синтаксический повтор, задающий в оригинале размерный, торжественно-риторический ритм:

*He (Mr. Pickwick) would not deny that he was influenced by **human passions** and **human feelings** (cheers)—possibly by **human weaknesses***

He отвергаю, милостивые государи, что и я, бедный смертный, подвержен своим слабостям. (БдЧ, ч. 1, с. 62)

3в) Во фразе, посвященной борьбе партий «Синих» и «Желтых», Солоницын также отказывается от воссоздания синтаксического повтора, тяготея к нейтральному повествовательному строению фразы.

Now the Blues lost no opportunity of opposing the Buffs, and the Buffs lost no opportunity of opposing the Blues.

...они разделились на две партии: Синих и Серых, которые, как водится, от всей души ненавидели одна другую... (БдЧ, ч. 1, с. 148)

Помимо устранения синтаксического параллелизма, — самого очевидного приема ритмизации текста, — мы находим и другие случаи отказа ранних переводчиков «Пиквика» от воссоздания ритмического орнамента прозы Диккенса и замены его нейтральным синтаксисом.

1. В этом фрагменте Диккенс описывает сборы Пиквика в дорогу. Ритм, создаваемый нанизыванием глаголов *shaving, dressing, and coffee-imbibing*, подчеркивает бодрый темп сборов в путешествие:

<...>*the operation of shaving, dressing, and coffee-imbibing was soon performed...*

В переводе «Библиотеки для чтения» сжатый ритм меняется на гораздо более размеренный за счет использования длинного книжного слова «присовокупление» и замены глаголов существительными.

Вся операция сборов в дорогу с присовокуплением к нему бритья и завтрака... (БдЧ, ч. 1, с. 64)

2. В данном фрагменте — описании сцены на балу — рваный, напряженный ритмический рисунок, передающий удивленное негодование отвергнутой дамой доктора Слеммера, создается за счет нанизывания коротких фраз схожей структуры и длины.

Doctor Slammer — Doctor Slammer of the 97th rejected! Impossible! It could not be! Yes, it was; there they were. What! introducing his friend! Could he believe his eyes!

В переводе «Библиотеке для чтения» этот отрывок переводится одним длинным предложением, что кардинально меняет ритм в сторону размеренности и обстоятельности, характерной для повествовательной прозы:

Возможно ли? Доктор медицины и хирургии, всем известный мистер Слеммер, лекарь девяносто седьмого пехотного полка, в одну минуту забыт для какого-то долговязого и тощего молодого человека! (БдЧ, ч. 1, с. 74)

3. Порой переводчики оставляют намек на ритмическую организацию диккенсовской прозы (об этом будет подробнее сказано ниже), но ровно в той степени, чтобы это не нарушало общий нейтрально-повествовательный ритм. Например, в описании военных маневров переводчик Солоницын оставляет от сложного ритмического рисунка, основанного на синтаксическом параллелизме, повторах и анафоре и передающего

стройное движение военных частей, лишь один фрагмент из двух простых предложений одинаковой структуры.

Astounding evolutions they were, one rank firing over the heads of another rank, and then running away; and then the other rank firing over the heads of another rank, and running away in their turn; and then forming squares, with officers in the centre; and then descending the trench on one side with scaling-ladders, and ascending it on the other again by the same means; and knocking down barricades of baskets, and behaving in the most gallant manner possible.

Солдаты в то время делали чудеса храбрости; деревянная крепость осаждена по всем правилам военного искусства, пушки подвезены, фитили зажжены; стоило только приложить огонь к пороху, и неприступные укрепления полетят на воздух. (БДЧ, ч. 1, с. 89)

4. Еще один пример из перевода «Библиотеки для чтения» — отрывок с описанием пикника, который устроили пиквикисты, наблюдая за маневрами. Ярко выраженный бодрый ритмический рисунок, задающий темп этой сцены, основан здесь на синтаксическом повторе и использовании тире, которые маркируют четкие паузы:

The fresh bottle was produced, and speedily emptied: the hamper was made fast in its old place — the fat boy once more mounted the box — the spectacles and pocket-glass were again adjusted — and the evolutions of the military recommenced.

Солоницын заменяет его нейтральным повествовательным синтаксисом, вместо четких и кратких пауз вводя логические связки (*который, в то время как, и потом, между тем*):

Краснорожий детина вскочил, проглотил кусок сыру, который он жевал в то время, как ему случилось заснуть, и потом начал убирать остатки завтрака. Между тем военные действия шли своим чередом... (БДЧ, ч. 1, с. 93)

6. Вот аналогичный пример из перевода «Сына Отечества». В данном фрагменте Диккенс при помощи торжественно-плавного ритма, основанного на повторах, передает удивление простодушно-рассеянного Пиквика, который, когда его позвали, глубокомысленно смотрит куда угодно, только не под окно.

He <Пиквик> looked to the right, but he saw nobody; his eyes wandered to the left, and pierced the prospect; he stared into the sky, but he wasn't wanted there...

Переводчик «Сына Отечества» устраняет синтаксический повтор, создающий комически-торжественный ритм, и заменяет его нейтральной перечислительной интонацией:

Он посмотрел направо, налево, вверху — нет никого. (СО, с. 71)

7. В данном примере переводчик «Сына Отечества» полностью отказывается от передачи характерного «рваного» интонационного рисунка речи Джингля (который в данной сцене выполняет, помимо выразительной индивидуальной речевой характеристики, и еще одну функцию — воссоздает наигранный, шаблонно-театральный драматизм, с помощью которого актер Джингль обманывает легковерную тетушку Рэйчел Уардль).

'Miss Wardle,' said Mr. Jingle, with affected earnestness, 'forgive intrusion — short acquaintance — no time for ceremony — all discovered.'

Мисс Вардль! — сказал он, — недавно имел я честь узнать вас, и простите, что оставляю все церемонии: честь ваша мне дорога — все открыто! (СО, с. 78)

8. Приведем еще один подобный пример из перевода «Сына Отечества», чтобы продемонстрировать, как переводчик этого журнала последовательно сглаживает необычность рваной речи Джингля, ее своеобразную ритмику. Это вполне укладывается в общую стратегию переводчика — сделать языковую сторону текста максимально нейтральной, чтобы она не фиксировала на себе внимание читателя, не отвлекала его от сюжетных перипетий.

'Say he dreamt it,' replied Mr. Jingle coolly.

A ray of comfort darted across the mind of the spinster aunt at this suggestion. Mr. Jingle perceived it, and followed up his advantage.

'Pooh, pooh! — nothing more easy — blackguard boy — lovely woman — fat boy horsewhipped — you believed — end of the matter — all comfortable.'

Всего легче сказать, что Джое бредит, видел все во сне, и его вытолкают из дома. (СО, с. 79)

Тенденция к упрощению языка и повышению прозрачности стиля в ранних переводах «Пиквика» приводит не только к устранению синтаксических повторов и выразительной ритмики, создаваемой цепочками коротких динамичных фраз, но и, напротив, к разбиению длинных периодов, создающих плавный ритм и замедляющих чтение. В

большинстве случаев там, где в оригинале Диккенс нанизывает одно за другим простые предложения в составе сложного, создавая длинный период, в переводах эти сложные предложения дробятся на более краткие. Вот несколько примеров.

1. В этом отрывке Диккенс описывает мирный пейзаж с плавно текущей рекой, создавая идиллическое настроение с помощью волнообразного ритма длинных, плавных фраз:

On either side, the banks of the Medway, covered with cornfields and pastures, with here and there a windmill, or a distant church, stretched away as far as the eye could see, presenting a rich and varied landscape, rendered more beautiful by the changing shadows which passed swiftly across it as the thin and half-formed clouds skimmed away in the light of the morning sun. The river, reflecting the clear blue of the sky, glistened and sparkled as it flowed noiselessly on; and the oars of the fishermen dipped into the water with a clear and liquid sound, as their heavy but picturesque boats glided slowly down the stream.

В переводе «Сына Отечества» описание сокращено, фразы сделались короче и проще по структуре.

По берегам Медвея, как только могло обнять зрение, открывались богатые пажити, хорошо обработанные поля, за ними ветряная мельница, а за нею церковь. Прелестный был ландшафт, и солнце, возвышаясь на горизонте, разрисовывало его тысячами разных цветов. Прозрачные воды Медвея отражали лазурь небес, а весла лодочников правильными ударами тревожили поверхность их и оживляли веселую картину природы.
(СО, с. 53)

2. Здесь мы видим яркий пример упрощения и разбиения намеренно «раздутого» и усложненного периода из перевода «Библиотеки для чтения». Диккенс описывает неразбериху, вызванную «научным открытием» Пиквика, и переусложненная длиннейшая фраза с множеством союзов *and* и *that* самим своим ритмом передает ощущение путаницы:

*It appears from the Transactions of the Club, then, **that** Mr. Pickwick lectured upon the discovery at a General Club Meeting, convened on the night succeeding their return, **and** entered into a variety of ingenious and erudite speculations on the meaning of the inscription. It also appears **that** a skilful artist executed a faithful delineation of the curiosity, which was engraven on stone, **and** presented to the Royal Antiquarian Society, **and** other learned bodies: **that** heart-burnings and jealousies without number were created by rival controversies which*

were penned upon the subject; and that Mr. Pickwick himself wrote a pamphlet, containing ninety-six pages of very small print, and twenty-seven different readings of the inscription: that three old gentlemen cut off their eldest sons with a shilling a-piece for presuming to doubt the antiquity of the fragment; and that one enthusiastic individual cut himself off prematurely, in despair at being unable to fathom its meaning: that Mr. Pickwick was elected an honorary member of seventeen native and foreign societies, for making the discovery: that none of the seventeen could make anything of it; but that all the seventeen agreed it was very extraordinary.

В переводе Солоницына этот отрывок, хотя и не сокращается, но разбивается на пять более кратких фраз, что гораздо проще для восприятия и больше отвечает конвенциям журнальной прозы.

Из находящихся у нас документов видно, что мистер Пиквик читал весьма длинную и ученую диссертацию о своем камне при общем собрании всех членов клуба, и предложил между прочим несколько очень остроумных догадок насчет надписи. Впоследствии она была скопирована искусным художником и представлена Королевскому Обществу Антиквариев и другим ученым сословиям. Зависть и невежество, как обыкновенно бывает, восстали против открытия. Мистер Пиквик принужден был написать брошюру в девяносто шесть страниц мелкого шрифта, в которой излагалось двадцать семь различных способов чтения надписи. Вообще большинство стояло на его стороне и, говорят, что какие-то три джентльмена лишили своих сыновей наследства за то, что они осмелились сомневаться в древности надписи, а один сам добровольно отказался от прав майоратства в наказание себе за такую же дерзость. Пиквика приняли почетным членом в семьдесят английских и иностранных ученых обществ, из которых ни одно не понимало надписи, но все вообще утверждали, что она очень необыкновенна. (БДЧ, ч. 1, с. 142)

Еще один подобный пример, также из «Библиотеки для чтения». В этом отрывке Диккенс описывает кутерьму, завертевшуюся после ранения Тапмена на охоте, используя намеренно длинный и сложный период:

To tell how Mr. Pickwick in the first transports of emotion called Mr. Winkle 'Wretch!' how Mr. Tupman lay prostrate on the ground; and how Mr. Winkle knelt horror-stricken beside him; how Mr. Tupman called distractedly upon some feminine Christian name, and then opened first one eye, and then the other, and then fell back and shut them both—all this would be as difficult

to describe in detail, as it would be to depict the gradual recovering of the unfortunate individual, the binding up of his arm with pocket-handkerchiefs, and the conveying him back by slow degrees supported by the arms of his anxious friends.

В переводе этот фрагмент также разбивается на пять отдельных фраз. Сложная грамматическая структура диккенсовского отрывка сменяется простым повествованием, более доступным для — языковая ткань не отвлекает читателя от событийной, сюжетной линии.

Пиквик в благородном негодовании выскочил из тачки, подошел к Винклю и сказал ему выразительным голосом:

— Несчастный!

Винкль так и уничтожился. Снодграсс стоял, разинувши рот; один Вардль сохранил присутствие духа и со слугами бросился помогать Топмену. Бедный толстяк лежал нисколько времени без чувств, потом начал понемногу опаматоваться, открыл один глаз, открыл другой, поглядел на всьх блуждающим взором и произнес вполголоса какое то женское имя. Егеря по приказанию Вардля подняли его на руки и понесли в дом. (БдЧ, ч. 1, с. 116)

Утрирование стилевых особенностей Диккенса

У перевода «Библиотеки для чтения», выполненного под редакцией Сенковского, есть особенность: при общей тенденции к прозрачности и нейтральности стиля переводчик и редактор время от времени сохраняют или даже утрируют стилевые приемы Диккенса, чтобы, с одной стороны, позволить читателю, не знающему английского, «прикоснуться» к своеобразию Диккенса, а с другой стороны, не затруднить восприятие текста и «улучшить» стиль, избавив его от диккенсовской «избыточности» (подход, в котором, что неудивительно, проглядывает французская переводческая традиция). Вот несколько примеров такого «частичного» сохранения и подчеркивания диккенсовских стилевых особенностей:

1. В сцене, где пиквикисты разбивают повозку и валятся в канаву, Диккенс использует четкий ритм, деля фразу на практически равные отрезки:

Mr. Turman threw himself into the hedge, Mr. Snodgrass followed his example, the horse dashed the four—wheeled chaise against a wooden bridge, separated the wheels from the body, and the bin from the perch; and finally stood stock still to gaze upon the ruin he had made.

Переводчик не только воспроизводит этот четкий ритм, но и утрирует его по сравнению с оригиналом: фразы становятся короче, вводится синтаксический параллелизм, появляются эллипсисы. При этом тональность отрывка меняется, в духе журнальных переводов, с преувеличенной серьезности на откровенный фарс (*Tppp! Ай, ай! Пиквикисты сыплются в канаву*), — но так или иначе, переводчик сохраняет особенности диккенсовской работы с ритмом:

Но лошадь не остановилась, а испугалась, шарахнула в сторону, ударила бричку об камень, зацепила ступицей за забор, дернула – тpp! Ай! Ай! Колесо в дребезги, передняя ось трещит, бричка на бок, Пиквикисты сыплются из нея в канаву, а лошадь с философским равнодушием смотрит, что из этого выйдет. (СО, ч. 1, с. 100)

2. Еще один подобный пример из перевода «Библиотеки для чтения» — отрывок с описанием военных маневров. Мы уже отмечали, как Диккенс ритмическими средствами (параллелизм) создает впечатление слаженного и размеренного движения войск:

The troops halted and formed; the word of command rang through the line; there was a general clash of muskets as arms were presented; and the commander-in-chief, attended by Colonel Bulder and numerous officers, cantered to the front. The military bands struck up altogether; the horses stood upon two legs each, cantered backwards, and whisked their tails about in all directions; the dogs barked, the mob screamed, the troops recovered, and nothing was to be seen on either side, as far as the eye could reach, but a long perspective of red coats and white trousers, fixed and motionless.

Переводчик убыстряет ритм по сравнению с авторским — чеканным, но плавным — однако сохраняет ритмизованный характер отрывка за счет использования коротких предложений из двух-трех слов, нанизывания глаголов и использования внутренней рифмы.

Ряды тронулись, свернулись в колонны, растянулись в цепь, раздробились, пошли по разным направлениям, делали тысячу поворотов, останавливались, маршировали... (БдЧ, ч. 1, с. 86)

3. Для перевода Солоницына под редакцией Сенковского характерен еще один тип утрирования диккенсовских стилевых приемов. Дело в том, что Диккенс часто наделяет своих персонажей какой-то запоминающейся странной, эксцентрической чертой. Это производит комический эффект и способствует моментальному узнаванию даже

второстепенных персонажей. В переводе «Библиотеки для чтения» этот прием сохраняется и усиливается: клерк Лоутон, который в оригинале лишь однажды поет куплеты, в переводе постоянно напевает нелепые арии, эпизодический персонаж — неудачливый жених Петер Магнус — постоянно говорит о самых обыденных вещах фразу «какое странное стечение обстоятельств» (с. 179—180), которая в оригинале вырвалась у него лишь однажды или дважды, а весельчак Сэм Уэллер гораздо чаще, чем в оригинале, вставляет в свою речь шутки-афоризмы, которые придумывает за него переводчик или редактор.

Вот пример утрирования образа Лоутена: в оригинале упоминается лишь, что Mr. Lowten's a-singin' a comic song («Лоутен поет комические куплеты»), но в разговоре Лоутена с Пиквиком нет ничего необычного. Переводчик «Библиотеки для чтения», «зацепившись» за любовь Лоутена к комическим куплетам, превращает сцену в фарс:

... Lowten resumed. 'Perker ain't in town, and he won't be, neither, before the end of next week; but if you want the action defended, and will leave the copy with me, I can do all that's needful till he comes back.'

— *Ах, боже мой! Как это жаль! — отвечал мистер Лоутен, беспрестанно прерывая свои слова, чтобы вытянуть какую-нибудь музыкальную фразу: мистер Перкер только сегодня уехал из Лондона. Тра-ла-ла-ла! Тра-ла-ла-ла! Если бы вы пришли часа на два пораньше... Гелинг! Возьми тоном выше! ...вы еще застали бы его дома. Вот теперь хорошо. Продолжай, Гелинг! До-ре-ми!... Впрочем, если вам нужна копия с жалобы, которую на вас подали, то я могу достать ее без мистера Перкера. Тра-ла-ла! (БдЧ, ч. 2, с. 8)*

Передача национально-культурной специфики

Устранение деталей национального быта

Для ранних журнальных переводов, напомним, характерно последовательное устранение подробностей национального быта, в изобилии встречающихся у Диккенса: это детальные описания интерьеров, городских пейзажей, различных заведений, традиций и форм досуга и т. д. Сокращая тексты, переводчики жертвуют этими описаниями, также как и ярко выраженными стилевыми приемами, намеренно нарушающими норму разговорного языка. Вероятно, в основе этого решения лежит все то же желание

сосредоточить внимание читателя на динамично развивающемся комическом сюжете, не отвлекая его описаниями чуждой и малознакомой культуры.

1. Показательный пример такого подхода — устранение описания общей залы в гостинице «Павлин», где проводят время Снодграсс и Тапмен. Диккенс описывает эту гостиничную залу как предмет, знакомый многим и типичный для английского быта; его задача — живо и с юмором подметить яркие черты этой реалии и вызвать у британских читателей эффект узнавания, а читателей иной культуры ввести в мир британского быта, который является одним из «героев» романа. Не случайно сами пиквикисты по воле автора отправились наблюдать (и делать видимыми нам, читателям) различные явления, обычаи и нравы именно на просторах своей родной страны! В описании гостиничной залы мы видим и привычки ее завсегдатаев, и дорожную атмосферу постоялого двора, и досадные, но типичные мелочи быта, не ускользнувшие от острого глаза Диккенса-наблюдателя:

Most people know what sort of places commercial rooms usually are. That of the Peacock differed in no material respect from the generality of such apartments; that is to say, it was a large, bare-looking room, the furniture of which had no doubt been better when it was newer, with a spacious table in the centre, and a variety of smaller dittos in the corners; an extensive assortment of variously shaped chairs, and an old Turkey carpet, bearing about the same relative proportion to the size of the room, as a lady's pocket-handkerchief might to the floor of a watch-box. The walls were garnished with one or two large maps; and several weather-beaten rough greatcoats, with complicated capes, dangled from a long row of pegs in one corner. The mantel-shelf was ornamented with a wooden inkstand, containing one stump of a pen and half a wafer; a road-book and directory; a county history minus the cover; and the mortal remains of a trout in a glass coffin. The atmosphere was redolent of tobacco-smoke, the fumes of which had communicated a rather dingy hue to the whole room, and more especially to the dusty red curtains which shaded the windows. On the sideboard a variety of miscellaneous articles were huddled together, the most conspicuous of which were some very cloudy fish-sauce cruets, a couple of driving-boxes, two or three whips, and as many travelling shawls, a tray of knives and forks, and the mustard.

Here it was that Mr. Tupman and Mr. Snodgrass were seated on the evening after the conclusion of the election, with several other temporary inmates of the house, smoking and drinking.

Переводчики не сохраняют ни разносортных стульев, ни ковра размером с дамский платочек, ни поношенных дорожных плащей на гвоздях, ни дорожного атласа, справочника и истории графства без обложки, ни кучерских хлыстов, ни облаков табачного дыма и бранных останков форели на блюде. В переводе «Сына Отечества» сказано лишь, что пиквикисты «...с особенным удовольствием ходили ... в общую залу гостиницы, и там Тупман делал свои замечания о нравах, а Снодграсс их записывал». (СО, с. 105). Условный факт того, что пиквикисты занимаются наблюдением нравов (о чем, кстати, именно в этом отрывке не говорится), оказывается более ценным, чем живое и предметное описание этих нравов, отразившихся в повседневном быту, — вероятно, в условиях сжатого объема журнальной переработки переводчику был нужен связующий элемент, позволяющий сохранить целостность образа (пиквикисты = наблюдатели нравов), а не подробности того мира, в котором пиквикисты ведут свои наблюдения и приключения. В переводе «Библиотеки для чтения» фрагмент с упоминанием общей залы гостиницы вообще устранен при сокращении.

Таким же образом оказывается устранена при сокращении меткая классификация адвокатских клерков:

Scattered about, in various holes and corners of the Temple, are certain dark and dirty chambers, in and out of which, all the morning in vacation, and half the evening too in term time, there may be seen constantly hurrying with bundles of papers under their arms, and protruding from their pockets, an almost uninterrupted succession of lawyers' clerks. There are several grades of lawyers' clerks. There is the articulated clerk, who has paid a premium, and is an attorney in perspective, who runs a tailor's bill, receives invitations to parties, knows a family in Gower Street, and another in Tavistock Square; who goes out of town every long vacation to see his father, who keeps live horses innumerable; and who is, in short, the very aristocrat of clerks. There is the salaried clerk—out of door, or in door, as the case may be—who devotes the major part of his thirty shillings a week to his Personal pleasure and adornments, repairs half-price to the Adelphi Theatre at least three times a week, dissipates majestically at the cider cellars afterwards, and is a dirty caricature of the fashion which expired six months ago. There is the

middle-aged copying clerk, with a large family, who is always shabby, and often drunk. And there are the office lads in their first surtouts, who feel a befitting contempt for boys at day-schools, club as they go home at night, for saveloys and porter, and think there's nothing like 'life.' There are varieties of the genus, too numerous to recapitulate, but however numerous they may be, they are all to be seen, at certain regulated business hours, hurrying to and from the places we have just mentioned.

Вместо этого комического «исследования» в переводе Солоницына, после сокращений и перестановок, мы находим следующий фрагмент:

В нижнем этаже старого закоптелого здания, в конторе стряпчих или адвокатов, Додсона и Фогга, сидело несколько человек писцов...

Здесь мы не находим ни подробного описания конторы, ни упоминания района Лондона, в котором находятся юридические конторы, ни классификации клерков — черты лондонской повседневности и быта отброшены как незначимые подробности.

Замена британских культурных реалий русскими

Переводчики «Сына Отечества» и «Библиотеки для чтения» нередко прибегают к замене британских реалий, малознакомых русскому читателю, схожими по функции русскими реалиями.

1. В переводе Солоницына («Библиотека для чтения») в сцене дуэли Снодграсс предлагает Винклю «рюмку водки» вместо бренди:

*'The other party, and a surgeon, I suppose,' said Mr. Snodgrass; 'take a drop of **brandy**.'*

— *Это, верно, хирург с нужными инструментами, — сказал Снодграсс. — Выпей-ка рюмку **водки**.* (БдЧ, ч. 1, с. 80)

2. В том же переводе в описании пикника непривычные русскому читателю омары заменяются «селедкой», «пирог с голубями» — «дичью», а слуга, который в оригинале разбирает корзину с продовольствием и его просят подать оттуда приправу, в переводе носит склянку с уксусом, по русскому обычаю, за пазухой:

*Now the tongue — now the **pigeon pie**. Take care of that veal and ham — mind the **lobsters** - take the salad out of the cloth — **give me the dressing**.*

«А где же язык, ветчина, **дичь**? ... Ну, живее! Подавай все, что там есть – салат, горчицу, яйца. Достань из-за пазухи скляночку с уксусом, разверни бумагу с **селедками**, дай сюда вино... Еще, еще!» (БдЧ, ч. 1, с. 90)

3. Переводчик «Библиотеки» русифицирует и названия карточных игр: «Папа Иоанн» и «вист» превращается в «фофаны» и «марьяж»

*The lethargic youth contrived without any additional rousing to set out two card-tables; the one for **Pope Joan**, and the other for **whist**. The whist-players were Mr. Pickwick and the old lady, Mr. Miller and the fat gentleman. The round game comprised the rest of the company.*

«Изабелла с Трондлем и Эмилия с Снодграссом, завербовав к себе трех старух, которые все молчали, начали играть в карты в **фофаны**, а Топмен с девствующей тетушкой в **марьяж**». (БдЧ, ч. 1, с. 104)

4. Название британской спортивной игры — крикета — в переводе Солоницына заменяется на более знакомые русскому читателю (пришедшие из немецкого языка и культуры) кегли.

*'Are you a **cricketer**?' — inquired Mr. Wardle of the marksman.*

— Не мастер ли вы играть в **кегли**? — спросил Вардль у Винкля, когда садились за стол. (БдЧ, ч. 1, с. 118)

5. Анонимный переводчик «Сына Отечества» заменяет coach-house — каменное строение для хранения карет и упряжи при постоялом дворе — на «погреб»:

*'Fizkin's people have got three-and-thirty voters in the lock-up **coach-house** at the White Hart.'*

Вот, например, у них тридцать три выбирателя в запасе, сидят в **погребу** Белаго льва. (СО, с. 98)

6. Непривычные русскому читателю блюда — пикули и консервы пропадают в переводе «Сына Отечества»; переводчик ограничивается более знакомым выбором блюд — жарким и ветчиной:

*... he saw a charming prospect of the bar reflected in the glass over the chimney-piece, with delightful rows of green bottles and gold labels, together with **jars of pickles and preserves**, and cheeses and boiled hams, and rounds of beef, arranged on shelves in the most tempting and delicious array.*

Сначала остановились они <глаза> на буфете, убранном бутылками, жарким, ветчиною и прочее и прочее... (СО, с. 108)

7. В отрывке о пьянице, истязавшем жену, переводчик использует русское название питейного заведения — «кабак», обросшее уже почти фольклорными ассоциациями (впрочем, и весь отрывок с его живым, эмоциональным, негодующим описанием переделан в духе фольклорного общего места о горькой женской доле):

People who passed the spot in the evening—sometimes at a late hour of the night—reported that they had heard the moans and sobs of a woman in distress, and the sound of blows ...

«...не раз была она бита, когда муж возвращался из кабака» (СО, с. 64)

8. В отрывке, где мошенник Джингль просит отступного за увезенную обманом старую деву Уардль, он использует юридические термины или изобретает их сам: «компенсация», «оскорбление достоинства», «утрата дамы»; в переводе «Сына Отечества» вместо этой терминологии, отсылающей к британской юридической волоките, стоит русская идиома «(дать) на водку»:

'Money out of pocket — posting, nine pounds; licence, three — that's twelve — compensation, a hundred — hundred and twelve — breach of honour — and loss of the lady —'

«свидетельство за венчанье 3 гинеи — сотню за хлопоты да хоть восемь на водку» (СО, с. 86)

Русификация социальных терминов и формул общения

Как упоминалось в основной части работы, ранние журнальные переводчики часто заменяют британские формулы этикета и термины, касающиеся социальных отношений, на русские, что отражается в соответствующих лексических сдвигах.

1. Яркий пример из перевода «Сына Отечества» — отрывок с описанием жены крестьянина-огородника. В оригинале она «женщина» (woman), в русском же переводе используется социально маркированный сниженный термин «баба»:

A tall, bony woman—straight all the way down—in a coarse, blue pelisse, with the waist an inch or two below her arm-pits, responded to the call.

Высокая, тощая баба явилась на такой призыв. (СО, с. 68)

Несмотря на то, что система общественных отношений в Англии и в России исторически складывалась по-разному и значительно различалась, ранние переводчики «Пиквика» используют русскую социально маркированную лексику для именования

людей по сословному положению. Вот несколько примеров из перевода «Библиотеки для чтения».

2. Служанки (в оригинале «девушки») получают в переводе название «девки» (ср. «сенная девка», «дворовая девка» в русском быту).

Three or four bixom girls — три рослые румяные девки (БдЧ, ч. 1, с. 101)

3. Мать, сестра и дочери хозяина дома, соответственно, получают название «барынь»:

'Come along, then;' — *Так пойдёмте же к барыням (БдЧ, ч. 1, с. 102)*

4. «Барин» же называет Пиквика его слуга Сэм Уэллер:

'Sir.'

'Stay here.'

— *Барин,* — *сказал тогда Сам.*

— *Что?* — *спросил Пиквик. (БдЧ, ч. 1, с. 206)*

Приложение 2. Диккенс — национальный писатель-новатор.

Перевод И. И. Введенского (1849—1850 г.)

Полнота и точность

Для переводческой стратегии Введенского, как мы помним, характерны отклонения от фактической и образной стороны романа, которые находятся в пределах предложения или абзаца — это важное отличие от стратегии резкого вмешательства в оригинальный текст, характерной для ранних переводов «Пиквика». При этом за отклонениями Введенского от «буквы» диккенсовских деталей нет системы, которая позволяла бы увидеть в них целенаправленное изменение диккенсовского образного ряда. Нельзя выявить четкой тенденции ни к конкретизации, ни, наоборот, к обобщению, ни к огрублению или сглаживанию образов. Хотя при таких заменах порой наблюдается русификация или культурная адаптация, она также непоследовательна и, на наш взгляд, не может являться осознанной целью переводчика. Скорее, эти отступления — следствие особого подхода Введенского к переводимому тексту, подхода, который предполагает активное сотворчество с Диккенсом, основанное на близости эстетических ценностей и позиций.

Такое сотворчество не нуждается в перестройке и переделке крупных элементов художественной реальности романа — сюжетных связей, хронологии, образов, лиц. Напротив, Введенскому-переводчику близка реальность Диккенса во всем ее обилии живописных повседневных подробностей. Однако созвучный отечественным литературным поискам текст «Пиквика» так стимулирует воображение переводчика, что некоторые подробности, порожденные этим воображением, вытесняют и заменяют собой авторские. Отсюда непоследовательные случаи культурной адаптации в деталях: начиная при воссоздании Диккенса мыслить «собственными» образами, переводчик попадает во власть собственных культурных стереотипов: в его переводе появляются чисто русские шинели, шапки, бекеша, карта столбовых и проселочных дорог... При этом стоит отметить, что подробности, измененные или привнесенные переводчиком, весьма органично вписываются в текст, не требуя его перестройки и перекройки, и работают на заложенное Диккенсом эмоциональное впечатление.

Вот несколько примеров, позволяющих понять характер «неточностей» в переводах Введенского.

1. Вот как изменяет Введенский небольшие детали в отрывке из «рождественской» главы романа:

As brisk as bees, if not altogether as light as fairies, did the four Pickwickians assemble on the morning of the twenty-second day of December, in the year of grace in which these, their faithfully-recorded adventures, were undertaken and accomplished. Christmas was close at hand, in all his bluff and hearty honesty; it was the season of hospitality, merriment, and open-heartedness; the old year was preparing, like an ancient philosopher, to call his friends around him, and amidst the sound of feasting and revelry to pass gently and calmly away. Gay and merry was the time; and right gay and merry were at least four of the numerous hearts that were gladdened by its coming.

Рано по утру, двадцать второго декабря, в тот самый год, когда совершались описанные нами события, пиквикисты, проворные, как пчелы, поднялись с своих постелей и поспешили приветствовать друг друга в общей зале. Приближались святки во всем своем грозном величии и со всеми счастливыми обетованиями для честных людей, способных ознаменовать это время беззаботною веселостью, гостеприимством и простодушною любовью к ближним. Старый год, подобно древнему философу, готовился

собрать вокруг себя искренних друзей и распроститься с ними раз навсегда за веселой пирушкой, при звуках труб и литавр. Веселое время! Счастливое время! Таким по крайней мере было и казалось оно для четырех пикквикистов, утопавших в океане блаженства при одной мысли о предстоящих святках. (ИВ, т. 2, с. 1)

Как видим, смысл и эмоциональная окраска этого отрывка переданы весьма точно, однако присутствует целый ряд мелких отклонений от образной стороны оригинала: у Введенского пикквикисты только «проворные, как пчелы», тогда как у Диккенса они еще и «легкие, как феи», Старый год в оригинале готовится проститься с жизнью «легко и спокойно», «среди звуков пира и веселья», у Введенского же появляются более конкретные «звуки труб и литавр»; наконец, пикквикисты в оригинале просто «счастливы» наступлением святков, а в переводе — «утопают в океане блаженства».

2. Еще один пример небольших отступлений у Введенского — описание праздничного вечера в доме мистера Уардля:

A happy party they were, that night. Sedate and solemn were the score of rubbers in which Mr. Pickwick and the old lady played together; uproarious was the mirth of the round table. Long after the ladies had retired, did the hot elder wine, well qualified with brandy and spice, go round, and round, and round again; and sound was the sleep and pleasant were the dreams that followed. It is a remarkable fact that those of Mr. Snodgrass bore constant reference to Emily Wardle; and that the principal figure in Mr. Winkle's visions was a young lady with black eyes, and arch smile, and a pair of remarkably nice boots with fur round the tops.

Беззаботно, игриво и совершенно счастливо прошел этот вечер, оставшийся навсегда в памяти ученаго мужа и занявший несколько блистательных страниц в деловых отчетах его клуба. Степенно, чинно и торжественно списывались и записывались ремизы, когда м-р Пикквик играл в карты с почтенной матерью семейства; шумно и буйно веселились молодые люди за круглым столом, в почтительном отдалении от стариков.

В глухую полночь дамы разошлись по своим спальням; но долго и после них обходили круговую пуншечные стаканы и бокалы с искрометным; и здоров был сон всей честной компании, и радужно-пленительны были ея грезы. Достойно замечания, что м-р Снодграс бредил всю ночь о мисс Эмили Уардль, между тем как сонныя видения м-ра Винкеля

имели главнейшим образом весьма близкое отношение к черным глазам, лукавой улыбке и меховым полусапожкам одной молодой девицы. (ИВ, т. 2, с. 15)

В этом отрывке мы также видим ряд небольших дополнений и изменений, часть из которых направлена на повышение эмоциональности текста (вечер в оригинале прошел «весело», в переводе же — «беззаботно, игриво и совершенно счастливо»), а часть является, вероятно, порождением фантазии Введенского, который в сотворчестве с Диккенсом развивает и конкретизирует его образы: вечер в переводе «занял несколько блистательных страниц в отчетах клуба», чего нет у Диккенса, дамы разошлись «в глухую полночь», чего также не сказано в оригинале, а вместо «старого вина, сдобренного бренди и пряностями» пирующие поднимают «пуншевые стаканы и бокалы с искрометным».

3. В отрывке, посвященном рождественскому путешествию пиквикистов, мы наблюдаем такой же характер сокращений, замен и дополнений:

*Upon this, Mr. Pickwick smiles with great good-humour, and drawing a shilling from his waistcoat pocket, begs the guard, as he picks himself out of the boot, to **drink his health** in a glass of hot brandy-and-water; at which the guard smiles too, and Messrs. Snodgrass, Winkle, and Tupman, all smile in company. The guard and Mr. Weller disappear for five minutes, most probably to get the hot brandy-and-water, for they smell very strongly of it, when they return, the coachman mounts to the box, Mr. Weller jumps up behind, **the Pickwickians pull their coats round their legs and their shawls over their noses**, the helpers pull the horse-cloths off, the coachman shouts out a cheery 'All right,' and away they go.*

М-р Пиквик улыбается наилюбезнейшим образом и, вынимая шиллинг из кармана, снисходительно просит кондуктора выпить **за здоровье своих костей** стакан горячего пунша: кондуктор улыбается **и снимает шляпу**, и на лицах Снодграса, Винкеля и Топмана тоже появляется лучезарная улыбка. **Чемоданы уложены, сумки упакованы, провизия взята; все счастливы и довольны.** Кондуктор и м-р Уэллер исчезают минут на пять, **вероятно для того, чтобы выпить на дорогу заздравный тост в честь пикквикистов**, и страшно несет водкой из их уст, когда они вновь взгромождаются на верх дилижанса. Кучер взбирается на козлы, **пикквикисты закрывают шалями свои носы**, м-р Уэллер дает условный знак: возжи тронулись, бич взвился, и свежие кони быстро помчались из ворот конторы дилижансов. (ИВ, т. 2, стр. 3—4)

Как видим, в оригинале Пиквик просит кондуктора дилижанса «выпить за его здоровье», Введенский же не упускает возможности вставить шутливое присловье — «выпить за здоровье своих костей»; строкой позже у него появляется предположение, что Сэм Уэллер и кондуктор отлучались «выпить на дорогу задравный тост в честь пиквикистов», чего нет в оригинале. Ритмизованная строка, описывающая сборы («чемоданы уложены, сумки упакованы...») полностью добавлена переводчиком — вероятно, чтобы подчеркнуть бодрый темп отрывка. Зато там, где в оригинале пиквикисты «укутывают ноги своими пальто, а носы — пледями», у Введенского они только «закрывают шалями свои носы»: образы Диккенса, пропущенные через живое воображение Введенского, видоизменяются в мелочах, сохраняя основной смысл.

Передача индивидуальных стилевых особенностей

Усиление экспрессии

Для перевода Введенского характерно добавление ярких, экспрессивных эпитетов в диккенсовский текст — так проявляется позиция активного сотворчества с автором, характерная для этого переводчика, и его стремление передать читателю глубокое эмоциональное впечатление, произведенное на него автором.

1. Например, Диккенс кратко описывает место, где находится контора юристов Доддсона и Фогга — подвальный этаж старого дома, закоптелого от лондонского смога. Описание этого места и самой конторы, следующее далее по тексту, с первых слов должно вызвать у читателя ощущение запустения, мертвенности, грязи и духоты:

*In the ground-floor front of a **dingy** house...*

Введенский же прибавляет к эпитету «закоптелый» (*dingy*) эпитет «грязный», усиливая ощущение запустения:

*...в нижнем этаже **грязного и закоптелого** здания...(ИВ, т. 1, с. 367)*

2. Таким же образом Введенский действует, переводя описание полуразрушенного замка и его славного прошлого — осыпающиеся стены, в которых когда-то давно звенело оружие и шумели пиры:

*Behind it rose the ancient castle, its towers roofless, and its massive walls **crumbling away**, but telling us proudly of its old might and strength, as when, seven hundred years ago, it rang with the clash of **arms**, or resounded with the noise of **feasting and revelry**.*

Введенский последовательно добавляет эпитеты, усиливающие контраст между нынешней безжизненностью замка и жизнью, которая наполняла его когда-то: стены замка не просто «разрушающиеся», а «готовые рухнуть от первого прикосновения»; гости «веселые», оружие «блестящее», попойки «продолжительные».

За этой руиной возвышался древний замок со своими лишенными кровли башнями и массивными стенами, готовыми, повидимому, рухнуть от первого прикосновения; но все это тем не менее громко говорило о силе и могуществе старинного здания, где, за семьсот лет от нашего времени, раздавался шум веселых гостей, сверкали блестящая оружия, и время сокращалось в продолжительных попойках. (ИВ, т. 1, с. 79)

3. Еще один пример того, как Введенский усиливает эмоциональность и экспрессивность текста: в оригинале Пиквик чувствует «некоторое беспокойство» (*some apprehensions*), в переводе — «серьезно беспокоится» и «припоминает с замиранием сердца»; друзья его в оригинале ведут себя только «таинственно» (*mysterious*), в переводе — «чрезвычайно странно и несколько загадочно».

Mr. Pickwick had felt some apprehensions in consequence of the unusual absence of his two friends, which their mysterious behaviour during the whole morning had by no means tended to diminish.

М-р Пикквик уже начинал серьезно беспокоиться насчет необыкновенного отсутствия двух своих приятелей и припоминал теперь с замиранием сердца, что они все утро вели себя чрезвычайно странным и несколько загадочным манером. (ИВ, т. 1, с. 46)

4. В противоположность предыдущему примеру, где Введенский нагнетает чувство неопределенности и волнения, в описании мирной жизни в усадьбе Дингли-Делл и зарождающейся влюбленности Тапмена переводчик усиливает ощущение идиллической безмятежности и сентиментальности.

The quiet seclusion of Dingley Dell, the presence of so many of the gentler sex, and the solicitude and anxiety they evinced in his behalf, were all favourable to the growth and development of those softer feelings which nature had implanted deep in the bosom of Mr. Tracy Tupman, and which now appeared destined to centre in one lovely object.

К «тихому уединению» (*quiet seclusion*) усадьбы, присутствующему в оригинале, добавляются «чистый и ароматический воздух», «оглашаемый пением пернатых»,

представительницы прекрасного пола (*the gentler sex*) названы еще и «прелестными», их заботливость — «великодушной». В оригинале все это просто содействовало (*was favourable*) развитию нежных чувств в груди Тапмена, в переводе же «содействовало могущественным образом», да еще и к «благоприятному» развитию:

Безмятежное пребывание на хуторе Дингли-Делль, чистый и ароматический воздух, оглашаемый непрерывно пением пернатых, присутствие прелестных представительниц прекрасного пола, их великодушная заботливость и безпокойство: все это могущественным образом содействовало к благоприятному развитию нежнейших чувств, глубоко насажденных самою природою в сердце м-ра Треси Топмана, несчастного свидетеля птичьей охоты. На этот раз его нежным чувствам было, повидимому, суждено обратиться исключительно на один обожаемый предмет. (ИВ, т. 1, с. 136)

Сохранение комических диалогов-сценок

Введенский тщательно воссоздает столь характерные для «Записок Пиквикского клуба» комические диалоги-сценки, построенные на игре интонаций и речевых характеристик персонажей. Напомним, что эти сценки, замедляющие развитие сюжета, но полные тонких и остроумных наблюдений, воспринимаются переводчиком как выразительные фрагменты к картине национальных нравов и потому получают в его глазах самостоятельную ценность, которой не имели в ранних переводах.

1. В Приложении 1 мы видели, как ранние переводчики сокращают сценку, которая представляет собой спор из-за карнавального костюма между Пиквиком и его другом Топменом. Этот спор из-за пустяка с мягким диккенсовским юмором раскрывает характеры пиквикистов, а в них — весь национальный тип британских чудаков: наивных, как дети, с детски-наивными же и непоколебимыми представлениями о порядочности и чести, вспыльчивых, отходчивых и глубоко добродушных.

'I shall go as a bandit,' interposed Mr. Tupman.

'What!' said Mr. Pickwick, with a sudden start.

'As a bandit,' repeated Mr. Tupman, mildly.

'You don't mean to say,' said Mr. Pickwick, gazing with solemn sternness at his friend— 'you don't mean to say, Mr. Tupman, that it is your intention to put yourself into a green velvet jacket, with a two-inch tail?'

'Such IS my intention, Sir,' replied Mr. Tupman warmly. 'And why not, sir?'

'Because, Sir,' said Mr. Pickwick, considerably excited—'because you are too old, Sir.'

'Too old!' exclaimed Mr. Tupman.

'And if any further ground of objection be wanting,' continued Mr. Pickwick, 'you are too fat, sir.'

'Sir,' said Mr. Tupman, his face suffused with a crimson glow, 'this is an insult.'

'Sir,' replied Mr. Pickwick, in the same tone, 'it is not half the insult to you, that your appearance in my presence in a green velvet jacket, with a two-inch tail, would be to me.'

'Sir,' said Mr. Tupman, 'you're a fellow.'

'Sir,' said Mr. Pickwick, 'you're another!'

Mr. Tupman advanced a step or two, and glared at Mr. Pickwick. Mr. Pickwick returned the glare, concentrated into a focus by means of his spectacles, and breathed a bold defiance. Mr. Snodgrass and Mr. Winkle looked on, petrified at beholding such a scene between two such men.

'Sir,' said Mr. Tupman, after a short pause, speaking in a low, deep voice, 'you have called me old.'

'I have,' said Mr. Pickwick.

'And fat.'

'I reiterate the charge.'

'And a fellow.'

'So you are!'

There was a fearful pause.

Введенский тщательно воспроизводит эту сценку, в точности сохраняя и повторы, придающие ситуации комически-зловещую напряженность и комизм, балансирующий на грани абсурда (такие, как дважды повторенное «Сэр, вы грубиян!»), и авторские ремарки, с юмором передающие «праведное негодование» оскорбленных друг другом пиквикистов (вроде «глаз, искрящихся пламенным негодованием» и «страшной паузы»):

— А я буду **бандитом**, — перебил м-р Топман.

— Чем? — воскликнул изумленный м-р Пикквик.

— **Бандитом**, — скромно повторил м-р Топман.

— Послушай, любезный друг, — сказал м-р Пикквик, **бросая суровый взгляд** на своего друга, — ты, если не ошибаюсь, хочешь нарядиться в зеленую бархатную куртку с коротенькими фалдами в два дюйма?

— Точно так. Разве это вас удивляет? — с живостью спросил м-р Топман.

— Очень.

— Отчего же?

— Оттого, любезный друг, что ты **слишком стар** для зеленой куртки.

— **Стар!**

— И уж если пошло дело на правду, ты **слишком толст**.

— **Толст!**

— **И стар, и толст!** — подтвердил м-р Пикквик энергическим тоном.

— Сэр, — воскликнул м-р Топман, **вставая с места с покрасневшим лицом, при чем глаза его заискрились пламенным негодованием**, — вы меня **обижаете, сэр**.

— Вы **обижаете** меня, сэр, отваживаясь в моем присутствии **напялить на себя зеленую бархатную куртку с разбойничьим хвостом**, — возразил м-р Пикквик **тоном сильнейшаго негодования**.

— Сэр, — сказал м-р Топман, — вы **грубиян**.

— Сэр, — сказал м-р Пикквик, — вы **грубиян**.

М-р Топман сделал два шага вперед и устремил на президента гневный взор. **Пылающий взгляд м-ра Пикквика, сосредоточенный в фокусе его очков, дышал гордым вызовом и угрозой**. М-р Снодграс и м-р Винкель, пораженные торжественностью сцены, стояли молча, прикованные к месту.

— Сэр, — сказал м-р Топман после короткой паузы, **при чем голос его дрожал и волновался**, — вы **назвали** меня стариком.

— **Назвал**, — сказал м-р Пикквик.

— И **толстяком**.

— **Назвал**.

— И **грубияном**.

— И тем и другим. Сэр, вы **толстяк и старик и грубиян**.

Страшная пауза. (ИВ, т. 1, с. 280—281)

2. В этой сценке на площади, которая предшествует драке пиквикистов с кучером, который разъярился оттого, что Пиквик записывал его рассказы в блокнот — комизм создается контрастом между сдержанным возмущением и недоумением кабинетных чудаков-пиквикистов и насмешливой, напористой и грубой уличной «жизнью» в лице забияки-кучера. Повтор усиливает комизм, подчеркивая общность между пиквикистами и их контраст с извозчиком:

'You are mad,' said Mr. Snodgrass.

'Or drunk,' said Mr. Winkle.

'Or both,' said Mr. Tupman.

'Come on!' said the cab-driver, sparring away like clockwork. 'Come on—all four on you.'

Введенский тщательно воссоздает эту сценку, сохраняя интонационный и синтаксический параллелизм, объединяющий реплики пиквикистов, и их резкий ритмический контраст с репликой кучера.

— *Вы с ума сошли!*— *воскликнул м-р Снодграс.*

— *Вы пьяны!*— *объявил м-р Винкель.*

— *Или и то, и другое!*— *подтвердил м-р Топман.*

— *Ну, ну, чорт вас побери!*— *забасил извозчик, принимая боевую позицию и героически размахивая обоими кулаками.— Четверо на одного! Всех уберу! (ИВ, т. 1, с. 11)*

3. В следующей сценке Диккенс изображает первый поцелуй влюбленных Сэма Уэллера и горничной Мэри под предлогом поисков шляпы Сэма. С помощью шуточных ремарок автор рисует как остроумный и находчивый характер сметливого слуги Сэма Уэллера, которому «пришлось» встать на колени перед Мэри, якобы в поисках шляпы, угол был «так тесен», что двое не могли не оказаться слишком близко, и «совершенно случайно» Уэллер уронил свою шляпу еще раз — так и стыдливость его возлюбленной, которая с детской серьезностью надевает на Сэма шляпу, чтобы тот не потерял ее еще раз, и надеется, что их поцелуй случился «нечаянно»:

'Here it is,' said the pretty housemaid. 'This is it, ain't it?'

'Let me look,' said Sam.

The pretty housemaid had stood the candle on the floor; and, as it gave a very dim light, Sam was obliged to go down on his knees before he could see whether it really was his own hat

or not. It was a remarkably small corner, and so—it was nobody's fault but the man's who built the house—Sam and the pretty housemaid were necessarily very close together.

'Yes, this is it,' said Sam. 'Good-bye!'

'Good-bye!' said the pretty housemaid.

'Good-bye!' said Sam; and as he said it, he dropped the hat that had cost so much trouble in looking for.

'How awkward you are,' said the pretty housemaid. 'You'll lose it again, if you don't take care.'

So just to prevent his losing it again, she put it on for him.

Whether it was that the pretty housemaid's face looked prettier still, when it was raised towards Sam's, or whether it was the accidental consequence of their being so near to each other, is matter of uncertainty to this day; but Sam kissed her.

'You don't mean to say you did that on purpose,' said the pretty housemaid, blushing.

'No, I didn't then,' said Sam; 'but I will now.'

So he kissed her again.

Введенский с точностью воссоздает эту трогательно-комическую сценку, нарисованную автором с лукавой усмешкой и без нарочитой сентиментальности, отчего она воспринимается еще более искренней.

— Вот она, — сказала, наконец, Мери, — вот ваша шляпа. Она ли?

— Дайте я посмотрю.

И, чтобы посмотреть на свою шляпу, он тоже принужден был стать на колени: иначе нельзя было подойти к мисс Мери.

— Да, это моя шляпа, — сказал Самуэль. — Прощайте, душечка.

— Прощайте, — сказала горничная.

— Прощайте, — сказал Самуэль и, говоря это, он имел неосторожность уронить свою шляпу, отысканную с таким трудом.

— Какой вы неловкий! — сказала Мери, — вы, пожалуй, опять потеряете, если не будете осторожны.

И, единственно для избежания такой потери, мисс Мери собственными руками надела шляпу на голову м-ра Уэллера. Оттого ли, что хорошенькое личико горничной сделалось в эту минуту еще милее, или, быть может, это было

естественным следствием случайного столкновения молодых людей, только м-р Уэллер поцеловал мисс Мери.

— *Вы это нарочно сделали, м-р Уэллер?* — сказала хорошенькая горничная, краснея как маков цвет.

— *Нет, душечка; а вот теперь будет и нарочно.*

И он поцеловал ее в другой раз. (ИВ, т. 1, с. 492)

4. Действие следующей сценки происходит в суде — Винкля допрашивают свидетелем по делу о нарушенном брачном обещании Пиквика. С помощью скупых ремарок, выверенных интонаций и нарочитых повторов Диккенс сатирически рисует отупляющую и подавляющую силу судебной машины, способной запугать и запутать человека в самом простом вопросе — даже таком, как собственное имя человека.

'Now, Sir,' said Mr. Skimpin, 'have the goodness to let his Lordship know what your name is, will you?' and Mr. Skimpin inclined his head on one side to listen with great sharpness to the answer, and glanced at the jury meanwhile, as if to imply that he rather expected Mr. Winkle's natural taste for perjury would induce him to give some name which did not belong to him.

'Winkle,' replied the witness.

'What's your Christian name, Sir?' angrily inquired the little judge.

'Nathaniel, Sir.'

'Daniel — any other name?'

'Nathaniel, sir — my Lord, I mean.'

'Nathaniel Daniel, or Daniel Nathaniel?'

'No, my Lord, only Nathaniel — not Daniel at all.'

'What did you tell me it was Daniel for, then, sir?' inquired the judge.

'I didn't, my Lord,' replied Mr. Winkle.

'You did, Sir,' replied the judge, with a severe frown. 'How could I have got Daniel on my notes, unless you told me so, Sir?' This argument was, of course, unanswerable.

'Mr. Winkle has rather a short memory, my Lord,' interposed Mr. Skimpin, with another glance at the jury. 'We shall find means to refresh it before we have quite done with him, I dare say.'

'You had better be careful, Sir,' said the little judge, with a sinister look at the witness.

Введенский точно воспроизводит интонационный рисунок сценки: пространные реплики судьи и его требовательные вопросы, оборванные на полуслове ответы свидетеля и запутывающие, томительно замедляющие время повторы («Как ваше имя? — Натаниэль. — Даниэль? — Натаниэль. — Натаниэль Даниэль или Даниэль Натаниэль?»), и даже авторские ремарки, рисующие отталкивающий образ судьи: подозрительные глаза, грозно нахмуренные брови, зловещий взгляд. Вся эта сценка воссоздана с особым тщанием, вероятно, и потому, что ее сатирический пафос близок Введенскому и русской натуральной школе.

— Ну, сэр,— сказал м-р Скимпин,— **потрудитесь** теперь объяснить милорду и присяжным, как ваше имя и фамилия.

Предложив этот вопрос, м-р Скимпин склонил свою голову на один бок и насторожил ухо таким образом, чтоб не проронить ни одного звука из ожидаемого ответа, при чем глаза его, обращенные на присяжных, говорили весьма выразительно и ясно, что он считает этого свидетеля способным ко всякому обману и что, по всей вероятности, он объявит теперь подложное имя.

— Винкель, — отвечал свидетель.

— Как ваше имя, сэр? — гневно спросил вице-президент.

— **Натаниэль**, сэр.

— **Даниэль**, сэр?

— **Натаниэль**, милорд.

— Как же это? **Натаниэль Даниэль**, или **Даниэль Натаниэль**?

— Нет, милорд, **Натаниэль** только.

— Зачем же вы сказали, сэр, что ваше имя **Даниэль**? — спросил **гневный** судья.

— Я не говорил, милорд, — отвечал бедный Винкель.

— Вы сказали, — возразил судья, **грозно нахмури** брови. — Откуда же **Даниэль** очутился в моей книге, если вы не произнесли этого имени?

Нечего было отвечать на этот неотразимый аргумент.

— М-р Винкель забывается немножко, милорд, — сказал м-р Скимпин, бросив многозначительный взгляд на присяжных. — Законы, надеюсь, освежат его память, милостивые государи.

— Советую вам быть осторожнее, сэр, — сказал вице-президент, **бросив на свидетеля мрачный взгляд.** (ИВ, т. 2, с. 150—151)

Воссоздание приема повтора

В отличие от ранних переводчиков «Пиквика», Введенский последовательно воспроизводит диккенсовские повторы, которые представляют для него ценность как индивидуальная странность авторского стиля и юмора. Напомним, что для Введенского характерно особое внимание к резким индивидуальным особенностям диккенсовского языка — нередко он даже утрирует и умножает авторские стилевые приемы, чтобы привлечь к ним внимание читателя и обогатить ими стилевой арсенал русской литературы.

1. В портретном описании одного из второстепенных персонажей — чванного капитана Больдвиг — повтор выполняет комическую функцию: автор вновь и вновь повторяет «гордое» имя и титул своего персонажа, словно принимая его непомерное самомнение за чистую монету и не решаясь назвать его незначительным и приземленным «он».

***Captain Boldwig** was a little fierce man in a stiff black neckerchief and blue surtout, who, when he did condescend to walk about his property, did it in company with a thick rattan stick with a brass ferrule, and a gardener and sub-gardener with meek faces, to whom (the gardeners, not the stick) **Captain Boldwig** gave his orders with all due grandeur and ferocity; for **Captain Boldwig's** wife's sister had married a marquis, and the captain's house was a villa, and his land 'grounds,' and it was all very high, and mighty, and great.*

Введенский не только воссоздает этот повтор, но и учащает его, повторяя имя «кептен Больдвиг» не три, а пять раз, чтобы намеренность этого повтора и производимый им комический эффект не смогли остаться незамеченными.

***Кептен Больдвиг** был небольшой гордый человек, в накрахмаленном галстуке и синем сюртуке. Обозревая свои владения, **кептен Больдвиг** опирался правою рукою на толстую камышевую палку с медным наконечником, и позади **кептена Больдвиг**, на почтительном расстоянии, шли садовник и его помощник, ребята смиренные и кроткие, которым **кептен Больдвиг** отдавал свои повеления с величавою важностью и всегда торжественным тоном, потому что сестра жены **кептена Больдвиг** была замужем за маркизом и дом **кептена Больдвиг** назывался виллой, и владения его были обширные, роскошные, славны. (ИВ, т. 1, с. 362)*

2. В этом фрагменте повтор выполняет иную функцию: он острояет и подает как неожиданное наблюдение тот банальный факт, что из окна Пиквика во все стороны видна одна и та же улица — Госуэлл-стрит. В восприятии кабинетного чудака-ученого этот очевидный житейский факт становится чем-то необычным, даже значительным — эту-то комическую важность передает повтор, раскрывая гротескную наивность Пиквика.

Goswell Street was at his feet, Goswell Street was on his right hand — as far as the eye could reach, Goswell Street extended on his left; and the opposite side of Goswell Street was over the way.

В отличие от ранних переводчиков, которые устраняли повтор как избыточный (см. прилож. 1), Введенский с точностью воспроизводит этот прием и воссоздает комический эффект:

Госуэлльская улица была под его ногами; Гозуэлльская улица тянулась по правую его сторону на весьма далекое пространство; Гозуэлльская улица простиралась и по левую сторону на такое же пространство; насупротив, через дорогу, пролегла та же Гозуэлльская улица. (ИВ, т. 1, с. 9)

3. В данном фрагменте повтор позволяет Диккенсу с юмором передать волнение Петера Магнуса — чудаковатого джентльмена, который едет делать предложение даме сердца и волнуется, уложен ли в экипаж его костюм. В оригинале полностью повторена только одна строка, однако далее ее поддерживают ритмический повтор, анафора и эпифора.

'Is all my luggage in?' inquired Mr. Magnus.

'All right, sir.'

'Is the red bag in?'

'All right, Sir.'

'And the striped bag?'

'Fore boot, Sir.'

'And the brown-paper parcel?'

'Under the seat, Sir.'

'And the leather hat-box?'

'They're all in, Sir.'

Введенский воспроизводит этот прием и даже усиливает его полным лексическим повтором («Уложены!») там, где в оригинале мы имеем дело только с повтором конечного слова Sir.

— *Вещи мои **уложены**?*— спросил м-р Магнус.

— ***Уложены**, сэр.*

— ***Все?***

— ***Все.***

— *Красный мешок, например?*

— ***Уложен.***

— *А полосатый мешок?*

— ***Уложен.***

— *А серый бумажный узелок?*

— ***Уложен.***

— *А кожаная картонка для шляпы?*

— *Ничего не забыто, сэр. (ИВ, т. 1, с. 418)*

4. Еще один показательный пример — сцена всеобщего удивления, когда во время дуэли Уинкля с доктором Слеммером выясняется, что вызов был адресован вовсе не Уинклю. Повтор, тщательно воспроизводимый переводчиком, оттеняет комическое замешательство персонажей и, замедляя движение времени, создает у читателя напряжение в ожидании развязки.

*'What's all this?' said Doctor Slammer, as his friend and Mr. Snodgrass came running up; 'that's **not the man.**'*

*'**Not the man!**' said Doctor Slammer's second.*

*'**Not the man!**' said Mr. Snodgrass.*

*'**Not the man!**' said the gentleman with the camp-stool in his hand.*

Введенский снова тщательно воссоздает этот прием:

— *Что это значит?*— воскликнул доктор Слеммер.— ***Это не тот.***

— ***Не тот!***— воскликнул докторский секундант.

— ***Не тот!***— подхватил м-р Снодграс.

— ***Не тот!***— воскликнул статный джентльмен с походным стулом в руке. (1871, т. 1, с. 42)

Передача авторской иронии

В отличие от ранних переводчиков, Введенский достаточно последовательно воссоздает иронию Диккенса, основанную на подтексте: такая ирония имеет в его глазах ценность как индивидуальный стилиевой прием, причем прием очень современный, отвечающий духу реалистической литературы с ее предпочтением юмора идеализации.

1. В приложении 1 мы уже показывали, как переводчики «Сына Отечества» и «Библиотеки» устраняют иронию в отрывке, посвященном путевым заметкам Пиквика о нравах города Рочестера — ирония там строится на несоответствии утверждения о «доброте и приветливости» рочестерских солдат и общепринятых представлений о норме поведения. В отличие от своих предшественников, Введенский замечает и воссоздает эту иронию.

*The streets present a lively and animated appearance, occasioned chiefly by the **conviviality of the military**. <...> Nothing,' adds Mr. Pickwick, 'can exceed their good-humour. It was but the day before my arrival that one of them had been **most grossly insulted** in the house of a publican. The barmaid had positively refused to draw him any more liquor; in return for which **he had (merely in playfulness) drawn his bayonet, and wounded the girl in the shoulder**. And yet **this fine fellow was the very first** to go down to the house next morning and express his readiness to overlook the matter, and forget what had occurred!*

*Военные вообще обладают изумительно веселым расположением духа. За два дня до моего приезда сюда один из таких шутников был **грубо оскорблен** в трактире. Буфетчица не захотела отпустить ему более ни одной рюмки водки; в отплату за это, он (скорее для забавы) **выхватил свой штык и ранил девушку в плечо**. И однакож, **этот милый весельчак** пришел в трактир на другой день, и сам же первый выразил свою готовность покончить дело миром и забыть неприятное приключение. (ИВ, т. 1, с. 21)*

2. В этом примере Введенский подмечает и сохраняет ироническое утверждение автора о «человеколюбии» Уинкля, который зажмурился на дуэли якобы из жалости к сопернику — тогда как предыдущие приключения этого персонажа не оставляют сомнений, что это явный намек на робость Уинкля.

Mr. Winkle was always remarkable for extreme humanity. It is conjectured that his unwillingness to hurt a fellow-creature intentionally was the cause of his shutting his eyes

when he arrived at the fatal spot; and that the circumstance of his eyes being closed, prevented his observing the very extraordinary and unaccountable demeanour of Doctor Slammer.

М-р Винкель имел чрезвычайно нежное сердце, и любовь к ближнему составляла благороднейшую черту его характера. Мысль о предстоящем убийстве была, без сомнения, единственною причиною, заставившею его крепко зажмурить глаза, когда он остановился на барьере. (ИВ, т. 1, с. 42)

3. Наконец, вот еще один пример иронии в путевых заметках Пиквика о городе Рочестере: Пиквик восхищается грязью, видя в ней свидетельство развития дорог и торговли.

A superficial traveller might object to the dirt, which is their [улиц города] leading characteristic; but to those who view it as an indication of traffic and commercial prosperity, it is truly gratifying.

Здесь ирония также создается контрастом между нормой — естественным неприятием грязи — и мнимо-наивным восхищением грязью как признаком прогресса. Введенский и здесь подмечает и воссоздает этот прием.

Поверхностный наблюдатель сделал бы, вероятно, презрительный отзыв касательно грязи, которая тоже составляет здесь характеристическую принадлежность; но истинный философ, привыкший углубляться в самую сущность вещей, увидит, конечно, в этом обстоятельстве самое резкое и поразительное доказательство торговли и промышленности, обуславливающей народное благосостояние. (ИВ, т. 1, с. 21—22)

Сохранение комического многословия и высокопарности

В отличие от ранних переводчиков, Введенский последовательно воссоздает нарочитое один из ключевых комических приемов Диккенса — многословно-высокопарную серьезность или деловито-научнообразный тон, которым Диккенс повествует о вещах банальных, смешных или пустяковых. Для Введенского это уже не стилевая избыточность и вычурность, а индивидуальная особенность диккенсовского стиля и яркое проявление современного художественного мировоззрения — юмора и иронии.

1. В описании завязавшейся по недоразумению драки между Пиквиком и кучером экипажа низменная площадная потасовка описывается с использованием подчеркнуто

высокой, книжной лексики: попавший впросак Пиквик назван «ученым мужем», а кучер «в цветистых выражениях просит об удовольствии поколотить» Пиквика:

*What was **the learned man's** astonishment, when that unaccountable person flung the money on the pavement, and **requested in figurative terms to be allowed the pleasure of fighting him (Mr. Pickwick) for the amount!***

Введенский внимательно воссоздает эту интонацию («ученый муж», «выразил в энергических терминах», «желание вступить в рукопашный бой»):

*Легко представить изумление **ученаго мужа**, когда вдруг загадочный владелец удивительной клячи бросил деньги на мостовую и выразил **в энергических терминах** **непременное желание вступить в рукопашный бой** с особой самага м-ра Пикквика. (ИВ, т. 1, стр. 11)*

2. Еще один многословный и пышный период Диккенс посвящает столь же смешному и незначительному предмету — запискам Снодграсса о хмельной пирушке, в которой он принял участие. Мы находим в оригинале такие поэтические выражения, как «ревнители благородного дела», «невыразимое чувство гордости», «нечто достойное бессмертия, которого мы ныне лишены», «пылкие читатели», «ценнейшие и полезнейшие сведения», «пламенное красноречие» и «лихорадящее воздействие вина»:

***Enthusiastic** as we are in the **noble cause** to which we have devoted ourselves, we should have felt **a sensation of pride which we cannot express**, and a consciousness of having done **something to merit immortality of which we are now deprived**, could we have laid the faintest outline on these addresses before our **ardent readers**. Mr. Snodgrass, as usual, took a great mass of notes, which would no doubt have afforded **most useful and valuable information**, had not the **burning eloquence** of the words or the **feverish influence** of the wine made that gentleman's hand so extremely unsteady, as to render his writing nearly unintelligible, and his style wholly so.*

Переведя этот отрывок достаточно вольно по отношению к конкретным деталям (об этой особенности его стратегии уже говорилось выше в данной главе), Введенский точно воссоздает высокий стиль и то комически-преувеличенное восхищение, с которым вымышленный издатель пишет об этих утерянных для истории записках — которые, как мы узнаем чуть позже из шуточных намеков автора, представляют собой бессвязный набор пьяных каракулей.

Как соревнователи национальной славы, мы весьма охотно согласились бы представить нашим читателям полный отчет обо всех подробностях знаменитого праздника, достойного занять одно из первых мест в летописях великобританских торжеств; но, к несчастью, материалы наши довольно скудны, и мы должны отказаться от удовольствия украсить свои страницы великолепными образчиками британского витийства. М-р Снодграс, с обычной добросовестностью, представил значительную массу примечаний, которых, нет сомнения, были бы чрезвычайно полезны для нашей цели, если бы, с одной стороны, пламенное красноречие, с другой — живительное действие вина не сделали почерк этого джентльмена до такой степени неразборчивым, что рукопись его в этом месте оказалась почти совершенно неудобною для ученаго употребления. (ИВ, т. 1, с. 134—135)

3. В данном примере мы видим очередной многословный, наукообразно-обстоятельный период, посвященный смешному и нелепому событию — падению двух пиквикистов в колючие кусты. В приложении 1 мы уже показывали, как ранние переводчики последовательно заменяли книжную лексику и синтаксис разговорным, устраняя разрыв между предметом и стилем описания. Введенский же передает этот комический прием, не разбивая и даже несколько удлиняя фразу и используя книжные и «высокие» слова («процесс довольно затруднительный», «благородные кости», «не потерпели значительного ущерба»).

*The first care of the two unspilt friends was to **extricate** their unfortunate companions from their bed of quickset — a **process** which gave them the unspeakable satisfaction of discovering that they had **sustained no injury**, beyond sundry rents in their garments, and various lacerations from the brambles.*

*При таком неожиданном обороте дела, первую заботою двух приятелей было — выручить своих разбитых товарищей из колючей засады: **процесс** довольно затруднительный, кончившийся однакож счастливым открытием, что **благородныя** кости Топмана и Снодграса **не потерпели значительнаго ущерба**, и вся неприятность ограничилась только тем, что платье их было разорвано во многих местах. (ИВ, т. 1, с. 88)*

4. Вот еще один пример диккенсовского юмора, который строится на применении возвышенной лексики при описании прозаического предмета — извозчиков и кучеров,

завсегдатаев трактирной залы: зала эта, по Диккенсу, «пользовалась особым покровительством кучеров дилижансов», и там отдыхали несколько «джентльменов», принадлежащих к этой «ученой профессии»:

*The room was one of a very homely description, and was apparently **under the especial patronage of stage-coachmen**; for several **gentleman**, who had all the appearance of **belonging to that learned profession**, were drinking and smoking in the different boxes.*

Введенский воспроизводит этот комический прием, вслед за Диккенсом называя извоз «искусством», а кучеров — «ученым сословием» и присваивая им звание «джентльменов».

*Комната, где они расположились, довольно темная и грязная, состояла, повидимому, под особым покровительством людей, **посвятивших свои способности кучерскому искусству**, потому что за разными столами сидели пьянствующие и курящие **джентльмены**, очевидно, принадлежащие к **ученому сословию кучеров**. (ИВ, т. 1, с. 377)*

Передача необычных сравнений и метафор

В отличие от своих предшественников, Введенский сохраняет сложные и необычные сравнения и метафоры Диккенса — яркая образность писателя привлекает Введенского как индивидуальная особенность его стиля, а умение Диккенса видеть поэтическое в обыденном и повседневном отвечает эстетическому мировоззрению переводчика. Несколько примеров, приведенных ниже, показывают, как тщательно Введенский сохраняет сравнения и метафоры оригинала.

1. Так, Введенский сохраняет развернутое сравнение охмелевшего и засыпающего Пиквика с гаснущим на ветру фонарем:

***Like a gas-lamp in the street, with the wind in the pipe**, he had exhibited for a moment an **unnatural brilliancy**, then **sank so low** as to be scarcely discernible; after a short interval, he had **burst out again**, to enlighten for a moment; then **flickered** with an uncertain, staggering sort of light, and then **gone out altogether**.*

***Подобно газовому фонарю на улице, раздуваемому ветром** сквозь узкое отверстие, он обнаружил на минуту **неестественное сияние**, и вдруг **угас** почти совершенно. Еще через несколько минут он **вспыхнул ярким светом**, и уже окончательно **загас**. (ИВ, т. 1, с. 25)*

2. Сохраняется в переводе и сравнение вымокшего студента с отряхивающейся собакой-водолазом:

'I AM rather wet,' said Bob, giving himself a shake and casting a little hydraulic shower around, like a Newfoundland dog just emerged from the water.

— Да, как видите, я промок порядком, хотя, может быть, не до костей, — сказал Боб, стряхивая с себя дождевые капли **на подобие ньюфаундленской собаки, только что вынырнувшей из воды.** (ИВ, т. 2, с. 440)

3. Здесь переводчик сохраняет шутивное сравнение слезы с дождевой каплей, и, хотя он, в духе своей стратегии сотворчества с автором, слегка изменяет образ, в переводе сохраняется прозаизирующее и потому остраниющее «расширение» банального сравнения: у Диккенса слеза — дождинка, а веко — оконная рама, у Введенского же вместо века-рамы выступает роговица глаза — стекло.

...a tear trembled on his sentimental eyelid, like a rain-drop on a window-frame ...

...поэтическая слеза затрепетала на роговой оболочке его глаза, **точь-в-точь как дождевая капля на хрустальном стекле...**(ИВ, т. 1, с. 189)

4. Введенский сохраняет развернутое сравнение в описании внешности Соломона Пелла: выглядит он так, словно сама Природа, придя в негодование от наклонностей, которые заметила в этом человеке еще при рождении, с досады дернула его за нос и свернула его на сторону.

His forehead was narrow, his face wide, his head large, and his nose all on one side, as if Nature, indignant with the propensities she observed in him in his birth, had given it an angry tweak which it had never recovered.

Лоб у м-ра Соломона Пелля был узкий, лицо широкое, голова огромная, нос кривой, как будто природа, раздраженная наклонностями, замеченными в этом человеке при самом его рождении, круто повернула его с досады на одну сторону и потом уже никогда не хотела исправить этого поворота. (ИВ, т. 2, с. 311—312)

Воссоздание ритмического рисунка текста

Если ранние переводчики, тяготея к естественному ритму разговорной речи, регулярно игнорировали ярко выраженный ритмический рисунок прозы Диккенса, то Введенский тщательно воссоздает ритмическое своеобразие диккенсовских фраз — это отвечает его стратегии, в которой ключевое место отводится сохранению индивидуальных стилевых особенностей.

1. Мы уже приводили пример того, как Диккенс за счет нанизывания глаголов с одинаковыми окончаниями создает четкий и бодрый ритм фразы, описывающей сборы пиквикистов в путешествие:

*...the operation of **shaving, dressing, and coffee-imbibing** was soon performed...*

Если ранние переводчики нейтрализовали ритм, выбирая другое строение фразы, то Введенский нанизывает цепочку трехсложных глаголов с ударением на второй слог и даже усиливает эффект за счет внутренней рифмы «-иться — -иться — -еться — иться»), воссоздавая бодрый ритм быстрых сборов в дорогу:

*...потребовалось не больше полчаса для того, чтоб **обриться, умыться, одеться, напиться кофе...**(ИВ, т. 1, с. 9)*

2. В сцене печального возвращения обманутой невесты Рэйчел Уардль домой Диккенс использует инверсию, придающую фразам торжественно-грустный ритм: каждое предложение начинается двумя наречиями, объединенными аллитерацией.

***Slowly and sadly** did the two friends and the deserted lady return next day in the Muggleton heavy coach. **Dimly and darkly** had the sombre shadows of a summer's night fallen upon all around, when they again reached Dingley Dell, and stood within the entrance to Manor Farm.*

Введенский воспроизводит этот ритмический рисунок, также ставя два наречия в начале каждого предложения, аллитерацию же (пусть и не очень удачно) компенсирует внутренней рифмой «грустно-тускло».

***Медленно и грустно** два почтенных друга и страждущая леди возвращались на другой день в город Моггльтон. **Печально и тускло** мрачные тени летней ночи ложились на окрестные поля, когда путешественники прибыли, наконец, в Дингли-Делль и остановились перед входом в Менор-Фарм. (ИВ, т. 1, с. 188)*

3. В отрывке, где описывается, как сумасшедший бежит куда глаза глядят, словно его на крыльях уносят демоны и духи, Диккенс создает стремительную ритмику за счет нанизывания коротких фраз, состоящих из отрывистых односложных и двусложных слов: *swept — bore — spun — threw — fell*. Там, где пляска демонов достигает кульминации, подключается еще и аллитерация на *r* (*spun me **round and round** with a **rustle***).

*I was **borne** upon the arms of demons who **swept** along upon the wind, and **bore** down bank and hedge before them, and **spun me round and round with a rustle** and a speed that made my*

*head swim, until at last they **threw** me from them with a violent shock, and I fell heavily upon the earth.*

Введенский воссоздает этот убыстряющийся ритм все более и более коротких фраз, переходящий в вихрь звукописи (*заголосили, зажужжали, застонали, засвистали*):

*Демоны и чертенята **подхватили** меня на свои воздушные руки, **понесли** на крыльях ветра, **заголосили, зажужжали, застонали, засвистали, перекинули** меня через высокий забор, **закружили** мою голову, и я грянулся без чувств на сырую землю. (ИВ, т. 1, с. 210)*

Передача языковой игры

Еще одна особенность диккенсовского стиля, которую, в отличие от переводчиков «сына Отечества» и «Библиотеки для чтения», творчески воссоздает Введенский — это языковая игра, один из ярких комических приемов Диккенса.

1. В этом фрагменте Введенский творчески переводит сленговое выражение Сэма Уэллера — **to hocus** brandy and water (подмешать снотворное в бренди с водой), не только сохраняя его сленговый характер, но и стремясь передать звуковую форму оригинального выражения.

*...the opposite party bribed the barmaid at the Town Arms, **to hocus** the brandy-and-water of fourteen unpollled electors as was a-stoppin' in the house.'*

*'What do you mean by "**hocussing**" brandy-and-water?' inquired Mr. Pickwick.*

'Puttin' laud'num in it,' replied Sam.

*...они подкупили буфетчицу "Сизаго медведя" запустить, что называется, **к_о_к_у_с_с_о_к_о_м** в пуншевые стаканы четырнадцати избирателей, которым следовало подавать голоса в пользу м-ра Сломки.*

— *Что это значит — **кока с соком**?*

— *Пропосту сказать: сонный порошок, подсыпанный в коньяк. (ИВ, т. 1, с. 239)*

2. Стараясь сохранить авторскую языковую игру, Введенский обыгрывает имя светской дамы миссис Лео Хантер, буквально означающее «Охотница за львами» (по замыслу Диккенса главная страсть этой дамы состоит в «охоте» за знаменитостями). Хотя переводчику не удается подобрать столь же говорящее имя, он пытается компенсировать

эту потерю, передав имя Leo как Львица (намек на «светскую львицу») и буквально переведя название ее поместья (Den — «Логовище»).

Mrs. Leo Hunter. THE DEN. EATANSWILL.

Мистрис Львица Гонтер. Итансвилльское Логовище, за городской заставой. (ИБ, т. 1, с. 275)

3. В сцене, где Сэм Уэллер читает отцу любовное письмо, неразборчиво написанное им же самим, Диккенс использует комическую словесную игру, подбирая для возвышенных слов письма схожие по звучанию комические «двойники»:

I feel myself a damned ... completely circumwented...(имеется в виду ashamed — смущенный и completely circumscribed — совершенно запутавшийся).

Введенский творчески воссоздает этот прием, используя сходные по звучанию и стилю русские слова:

*Возлюбленное создание, я чувствую себя **просверленным**... и совершенно **оконтуженным**... («пристыженным» и «совершенно оконфуженным»).* (ИБ, т. 2, с. 114)

4. Переводя насмешливые анонимные стишки, появившиеся в газете в адрес обманутого супругой мистера Потта, Введенский снова творчески подходит к передаче языковой игры. Не имея возможности средствами русского языка передать игру слов Pott — brass pot (мистер Потт — медный котелок), Введенский компенсирует обыгрывание его фамилии ниже (рифма «крот — Потт»). Намек на фамилию Уинкля, который обворожил неверную супругу, в оригинале подсказан очевидной рифмой (tinkle — Winkle), Введенский же, не находя похожей рифмы в русском языке, прячет намек в мнимо-бессмысленном припеве.

LINES TO A BRASS POT

*Oh Pott! if you'd known
How false she'd have grown,
When you heard the marriage bells tinkle;
You'd have done then, I vow,
What you cannot help now,*

*О, еслиб знал ты, медный лоб,
Какой ты близорукий клоп*

Среди своей семьи безстыдной!

Вин-киль-киль!

Вин-киль-киль!

Ты понял бы, смешной урод,

Что ты давно двурогий крот,

*Слепой к проказам мистрисс П****

Вин-киль-киль!

Вин-киль-киль! (ИВ, т. 1, с. 335)

5. Введенский настолько внимателен к языковой игре Диккенса, что, в случае невозможности передать ее средствами перевода, прибегает к ее комментированию — например, как в этом фрагменте, где полуграмотный Сэм Уэллер уверен, что его фамилия пишется с V, а не с W, и построенный на этом юмор нельзя передать с использованием русского алфавита.

...they were rejoined by Pell and Wilkins Flasher, Esquire, who led them to a part of the counter above which was a round blackboard with a large 'W.' on it.

'Wot's that for, Sir?' inquired Mr. Weller, directing Pell's attention to the target in question.

'The first letter of the name of the deceased,' replied Pell.

'I say,' said Mr. Weller, turning round to the umpires, *there's somethin' wrong here. We's our letter — this won't do.'*

...м-р Пелль и м-р Флэшер возвратились и пригласили их следовать за собой к конторке, над которой была выставлена **громадная литера W**, написанная белой краской на черном фоне.

— *На кой прах намалевано здесь это чудище?* — спросил м-р Уэллер своего адвоката, указывая ему на громадную вывеску.

— *Это заглавная буква фамилии вашей покойной супруги,* — отвечал делец.

— *Это, верно, какая-нибудь плутня,* — сказал м-р Уэллер своим друзьям. — ***Наша фамилия начинается с V, а не с W {Фамилия почтенного джентльмена по-английски пишется Weller, но он привык подписывать Veller и, конечно, отдает***

предпочтение своему правописанию.} Нет, брат, шалишь, я не позволю надуть себя.
(ИВ, т. 2, с. 520)

Передача уэллеризмов

В отличие от переводчика «Сына Отечества», который вообще отказался от попыток передать шутки-афоризмы Сэма Уэллера, и от Солоницына и Сенковского, которые использовали внешнюю форму этого приема и наполнили ее собственным содержанием и собственным юмором для создания запоминающейся, узнаваемой приметы модного романа, Введенский в своем подходе к передаче уэллеризмов балансирует между своей стратегией активного сотворчества и вниманием к индивидуальным стилевым особенностям Диккенса. Мы уже упоминали, что уэллеризмы представляют трудность для перевода в том числе потому, что они часто строятся на отсылках к британским реалиям, в т. ч. литературным, которые мало знакомы русской публике. Стараясь подчеркнуть родство Диккенса русской литературе и сделать его доступным для русского читателя, Введенский нередко прибегает к культурной адаптации, но нередко сохраняет и британский колорит уэллеризмов.

1. Вот пример адаптации уэллеризма, построенного на литературной аллюзии — здесь обыгрывается французская сказка о женоубийце по имени Синяя Борода, которого в итоге настигла заслуженная казнь. Шутка строится на неожиданном обыгрывании образа — на похоронах Синей Бороды священник называет его «жертвой супружеской жизни»:

*I think he's the wictim o' connubiality, as **Blue Beard's domestic chaplain** said, vith a tear of pity, ven he buried him.*

В переводе Введенского шутка сохранена, однако малознакомый русскому читателю сказочный персонаж заменен на более понятного «двоеженца».

Я полагаю, сэра, что он гибнет несчастной жертвой супружеской жизни, как говорил один судья, подписывая смертный приговор двоеженцу. (ИВ, т. 1, с. 382)

2. А вот несколько примеров довольно полного и точного перевода уэллеризмов (минимальные отступления связаны, вероятно, с недопониманием оригинала переводчиком), не содержащих, впрочем, национальной специфики, потенциально затрудняющей восприятие.

2a) *'P'raps if vun of us wos to brush, without troubling the man, it 'ud be more agreeable for all parties, as the schoolmaster said when the young gentleman objected to being flogged by the butler.'*

Если мы сами станем себя чистить, не беспокоя слугу, то это всем доставит удовольствие, как выразился однажды школьный учитель, когда молодые джентльмены не изъявили желания быть высеченными слугою. (ИБ, т. 2, с. 290)

2б) *'Wery sorry to 'casion any personal inconwenience, ma'am, as the housebreaker said to the old lady when he put her on the fire...*

Очень жалею, сударыня, что личное мое присутствие разстраивает ваш комфорт, как говорил однажды ночной кавалер, обкрадывая старую леди... (ИБ, т. 1, с. 497)

2в) *He wants you partickler; and no one else 'll do, as the devil's private secretary said ven he fetched away Doctor Faustus*

Он спрашивает вас и никого больше, как говорил чорт секретарь, явившийся с докладом к доктору Фаусту. (ИБ, т. 1, с. 275)

3. Порой Введенский прибегает к труднообъяснимым преобразованиям уэллериэмов — возможно, они направлены на усиление комического эффекта (который, впрочем, получается по-сенковски фарсовым, грубоватым), но вероятно и то, что здесь проявилась тяга переводчика к сотворчеству, к освоению необычной и плодотворной формы уэллериэма.

3a) *All good feelin', sir — the wery best intentions, as the gen'l'm'n said **ven he run away from his wife 'cos she seemed unhappy with him.***

*По крайней мере, сэръ, у меня всегда были честныя намерения, как говорил один джентльмен, **колотивший свою жену по три раза в сутки за то, сэръ, что она была несчастна с ним...** (в оригинале — «когда он сбежал от жены, решив, что она с ним несчастна») (ИБ, т. 1, с. 502)*

3б) *...come, Sir, this is rayther too rich, as the young lady said when she remonstrated with the pastry-cook, **arter he'd sold her a pork pie as had got nothin' but fat inside.***

*Это, сэръ, мудреная задача, как говорил в старину один школьник своему учителю, **когда тот выдрал его за уши.** (в оригинале — «Это уж слишком жирно, как молодая леди упрекнула пирожника, который продал ей свиной пирог, в котором не было ничего, кроме сала») (ИБ, т. 2, с. 227)*

Передача просторечия

Если переводчики смирдинских журналов в основном воздерживались от передачи диккенсовского просторечия, либо не находя в русском языке адекватных средств для этого, либо считая интенсивное просторечие романа его стилевым недостатком, отступлением от канонов изящного, — то Введенский, напротив, явно выделяет эту сторону диккенсовского стиля и видит в ней своеобразный творческий вызов. Интерес Диккенса к народному быту и народной речи в глазах переводчика сближает английского романиста с актуальным направлением русской натуральной школы. Введенский активно пользуется стихией народной речи, которую ввела в русскую литературу натуральная школа, для передачи меткого, образного и живо-неправильного языка лондонского простонародья.

1. Вот яркий образец просторечия в романе Диккенса — шутливая перебранка трактирной служанки с гостем. Просторечие здесь выражено как лексически (*get along with you, keep your spirits up*), так и фонетической неправильностью (*imperence = impudence*):

'I always propose that toast to the company, and drink Mary to myself. Eh, Mary!'

'Get along with you, you wretch,' said the hand-maiden, obviously not ill-pleased with the compliment, however.

'Don't go away, Mary,' said the black-eyed man.

'Let me alone, imperence,' said the young lady.

'Never mind,' said the one-eyed man, calling after the girl as she left the room. 'I'll step out by and by, Mary. Keep your spirits up, dear.'

Введенский не просто передает просторечную окраску диалога, но и усиливает «концентрацию» просторечных единиц в этом отрезке текста — лексических (отвяжитесь, отстаньте, волочиться) и идиоматических (держите ухо востро, знал бы сверчок свой шесток) — в том, что касается передачи просторечия, его стратегия сотворчества и подчеркивания стилистических особенностей автора проявляется наиболее ярко.

Предлагаю выпить по бокалу за общее здоровье, а сам пью, с вашего позволения, за здоровье Мери. Так ли, моя голубка, а?

— *Отвяжитесь от меня с вашим здоровьем,* — сказала трактирная девушка с притворно сердитым видом.

— *Не уходите, Мери,* — продолжал одноокий джентльмен, удерживая ее за передник.

— *Отстаньте,* говорю вам, — сказала служанка, ударив его по руке, — туда же вздумал **волочиться**, прыткий кавалер: **знал бы сверчок свой шесток**.

— *Ну, так и быть, уходите, сердитая девушка,* — сказал одноокий джентльмен, поглядывая вслед за уходившей служанкой. — *Я скоро выйду, Мери, держите ухо востро.* (ИВ, т. 1, с. 252—253)

2. А вот пример того, как Введенский передает простонародный характер речи Уэллера (который в оригинале также маркирован фонетически — *send'em, arter* — и отчасти лексически — *blessed if... , no go*).

'Blessed if she didn't send 'em all to sleep till twelve hours arter the election was over. They took one man up to the booth, in a truck, fast asleep, by way of experiment, but it was no go — they wouldn't poll him; so they brought him back, and put him to bed again.'

Переводчик расширяет диапазон средств для передачи «простонародности», используя не только просторечную лексику («продувная бестия!», «голубчики», спал «мертвецки»), но и синтаксис, характерный для устного рассказа, с повторами, почти фольклорным союзом «да и» и фольклорным же оборотом «делать нечего»:

*Напились они, голубчики, напились да и проспали больше суток, а выбор кончился без них. Одного, правда, привезли для опыта в городскую ратушу, да толка не вышло никакого: спал мертвецки, хотя и колотили его в спину. **Делать нечего**: отвезли его назад и положили в постель. Четырнадцати голосов как не бывало! Это все делает, говорят, агент м-ра Фицкина: **продувная бестия!*** (ИВ, т. 1, с. 239)

3. Вот и еще один пример творческой гибкости Введенского при передаче просторечия: фонетическое (*feller, vith, o'his*), грамматическое (*that here Mrs. Bardell*) и лексическое (*rum, making up to*) просторечие Сэма Уэллера Введенский передает средствами не столько лексики («пучеглазая» вдова), сколько русского разговорного синтаксиса («Ведь вот оно ...») и идиоматики («не было печали, да черти накачали»; «водить шашни»).

'Rum feller, the hemperor,' said Mr. Weller, as he walked slowly up the street. 'Think o' his makin' up to that 'ere Mrs. Bardell—vith a little boy, too!

Ведь вот оно, подумаешь, не было печали, да черти накачали,— говорил м-р Уэллер, отправившийся исполнять поручение своего господина.— Неужто в самом деле водились у него шашни с этой пучеглазой вдовой?.. (ИВ, т. 1, с. 347)

4. Что касается привнесения в текст русских идиом, Введенский часто пользуется этим приемом — это делает текст ярче и образнее с точки зрения русского читателя, но это же навлекало на переводчика и упреки критиков в русификации Диккенса. Однако анализ текста показывает, что Введенский использует русские идиомы главным образом там, где Диккенс сам вплетает в ткань романа пословицы и поговорки — при этом переводчик стремится найти эквивалент, максимально близкий не только по содержанию, но и по форме:

It is an established axiom, that 'every bullet has its billet.

Пуля, говорят, виноватаго находит всегда... (ИВ, т. 1, с. 357)

Live and learn, you know.

Век живи – век учись, говорит пословица. (ИВ, т. 1, с. 349)

Однако, исходя из своей концепции «пера, настроенного под Диккенса», Введенский считает себя вправе пользоваться идиомами для решения более широкого круга переводческих задач: например, усиления высказывания:

'But what does your papa care! What is it to HIM!'

Отец твой знать ничего не хочет: для него хоть трава не росси!

...или передачи его разговорной окраски. (ИВ, т. 1, с. 481)

Mr. Weller ... don't mention this here agin ...

Вы человек добрый, м-р Уэллер, сора из избы не вынесете... (ИВ, т. 1, с. 358)

Таким образом, стихия народной речи у Диккенса является одной из важнейших ценностей для переводчика и побуждает его к наиболее активному творческому поиску.

Передача различных стилевых регистров

При всей особой ценности народного языка для Введенского стиливая палитра переводчика не ограничивается просторечием и включает в себя массу стилевых регистров, которые практически не использовались ранними переводчиками Диккенса, стремящимися к «прозрачному языку образованного общества». Введенский же задействует в своих переводах такие языковые слои, как канцелярит, судебная и юридическая терминология, поданная в пародийном ключе салонная светская речь и т. д.,

освоенные и введенные в пространство большой литературы писателями натуральной школы. Само наличие у Диккенса игры этими социальными, сословными, профессиональными жаргонами воспринимается Введенским как близкое современному направлению родной литературы и потому заслуживает тщательного воссоздания.

1. В этом примере Введенский метко передает своеобразную речь юриста Перкера, которая полна профессиональных оборотов и латинизмов. С этой целью он сохраняет латинские юридические термины и вводит в текст формулы, характерные для русского канцелярита («при настоящих обстоятельствах», «вмешательство посредством десяти шиллингов»):

*'Ah, Pickwick — really Mr. Pickwick, my dear Sir, excuse me — I shall be happy to receive any private suggestions of yours, as **AMICUS CURIAE**, but you must see the impropriety of your interfering with my conduct in this case, with such an **AD CAPTANDUM** argument as the offer of half a guinea. Really, my dear Sir, really...'*

— Извините, почтеннейший м-р Пикквик, во всяком другом случае мне будет очень приятно воспользоваться вашим советом в качестве *amici curiae*; но теперь, **при настоящих обстоятельствах**, вмешательство ваше с **аргументом ad captandam benevolentiam, посредством десяти шиллингов**, не может, в некотором роде, принести ни малейшей пользы. (ИВ, т. 1, с. 177)

2. Переводя отрывок из протокола заседания Пикквикского клуба, Введенский сохраняет сложный синтаксис и длинные периоды, характерные для официальных документов, воссоздает канцеляризмы («вышереченный», «определено» — ср. the said Samuel Pickwick, hereby, for the same) и научную лексику («диссертация», «умозрения», «с некоторыми замечаниями касательно теории» — ср. в оригинале speculations, observations).

*'That this Association has heard read, with feelings of unmingled satisfaction, and unqualified approval, **the paper communicated by Samuel Pickwick, Esq., G.C.M.P.C.** [General Chairman — Member Pickwick Club], entitled "**Speculations on the Source of the Hampstead Ponds, with some Observations on the Theory of Tittlebats**;" and that this Association does **hereby** return its warmest thanks to **the said Samuel Pickwick, Esq., G.C.M.P.C., for the same.***

Во первых, члены клуба, в общем собрании, слушали, с чувствами единодушного удовольствия и единогласного одобрения, **диссертацию**, представленную высокородным и высокопочтенным Самуилом Пикквиком, главным президентом и членом Пикквикского

клуба, под заглавием: "Умозрения относительно истока Гемстедских прудов, с некоторыми замечаниями касательно теории пискарей, обретающихся в оных прудах".

Определено: и з я в и т ь в ы ш е р е ч е н н о м у С а м у и л у П и к к в и к у, г л а в н о м у п р е з и д е н т у и ч л е н у, н а и ч у в с т в и т е л ь н у ю б л а г о д а р н о с т ь з а е г о у ч е н ы й т р у д . (ИВ, т. 1, с. 1—2)

3. В этом примере мы находим у Диккенса образец пародийно-поэтического стиля: рассказы бродячего актера Джингля, вероятно, начитанного и нахватавшегося в театре литературных штампов. Искушенного читателя эти рассказы именно за счет своей клишированности заставляют заподозрить в них ложь. Введенский подмечает эту особенность и сам передает этот отрывок с использованием романтических книжных клише: «гордая испанка», «блистательная красавица», «приняла яд», «потoki слез»... На фоне этих романтических клише выделяются прозаизмы («рвотного дали», «желудочный насос»), за счет чего создается комический эффект; Введенский не только подмечает и сохраняет эту черту.

Don Bolaro Fizzgig — grandee — only daughter — Donna Christina — splendid creature — loved me to distraction — jealous father — high-souled daughter — handsome Englishman — Donna Christina in despair — prussic acid — stomach pump in my portmanteau — operation performed — old Bolaro in ecstasies — consent to our union — join hands and floods of tears — romantic story — very.

— Гранд, старик ... единственная дочь ... Донна Христина ... блистательная красавица ... влюбилась по уши ... ревнивый отец ... гордая испанка ... прекрасный англичанин ... Донна Христина в отчаянии ... приняла яд ... рвотного дали ... желудочный насос ... сделали операцию ... Старик Боларо вне себя ... согласился ... соединил наши руки ... потoki слез ... романтическая история ... очень. (ИВ, т. 1, с. 18)

4. Наконец, в сцене, где пиквикистов приглашают на завтрак к светской даме миссис Лео Хантер, Введенский имитирует жеманную светскую манеру речи путем введения в текст галлицизмов — причем ему даже не приходится сколько-нибудь отступать от формы оригинала, поскольку французский язык в это время играет роль «светского жаргона» как в английской, так и в русской культуре.

'To-morrow morning, sir, we give a public breakfast — a FETE CHAMPETRE...'

*Завтра мы даем публичный завтрак, **une fête champêtre**...(ИВ, т. 1, с. 276)*

*But I forgot — it's a fancy-dress **DEJEUNE**.*

*...наш завтрак должен иметь характер маскарада: это, некоторым образом, будет утренний **bal masqué**. (ИВ, т. 1, с. 278)*

Передача национально-культурных особенностей

Как уже было сказано в основной части работы, стратегия Введенского в отношении передачи национально-культурных особенностей оригинала сочетает в себе «очуждающие» тенденции (поскольку национальное своеобразие, отраженное в литературе, является для Введенского одной из ключевых ценностей, признаком подлинно хорошего литературного произведения, и его необходимо сохранить в переводе) и тенденции осваивающие, адаптирующие — потому что переводчик ставит себе целью сделать Диккенса близким и доступным русскому читателю. То, как балансирует переводчик между этими двумя задачами, особенно ярко видно на примере перевода английских реалий. В отличие от переводчиков смирдинских журналов, которые в подавляющем большинстве случаев заменяли малознакомые читателю реалии схожими по функции русскими, Введенский использует намного более широкий спектр приемов перевода реалий.

Сохранение английских реалий в неизменном виде

Реалии, имеющие яркий национальный колорит и при этом интуитивно понятные читателю, Введенский последовательно сохраняет в их исходном виде, то есть транслитерирует или транскрибирует. К таким реалиям относятся единицы измерения (миля, фут), названия денежных единиц (пенни, фартинг, шиллинг), социальные и этикетные термины: сэръ, джентльмен, леди, миссис и т. д.:

*1а) For all I know'd he was one o' the regular **threepennies**. Private room! and a **lady** too! If he's anything of a **gen'l'm'n**, he's wurth a **shillin'** a day, let alone the arrands.'*

*Я ведь прежде думал, что он так себе какой-нибудь скалдырник в три **пени** за чистку. Вишь ты, **джентльмен** и **леди** в почтовой карете! Это, авось, пахнет двумя **шиллингами** за раз. (ИВ, т. 1, с. 170)*

*1б) ...at last, not one **farthing** was left for my unhappy descendants*

*Все отняли у меня до последняго **фарсинга**...(ИВ, т. 1, с. 394)*

1в) ...he's a havin' two *mile* o' danger at *eight-pence*...

— Восемь **пенсов** за две **мили** кабриолетной встряски (ИВ, т. 1, с. 413)

2. Введенский сохраняет английское звучание и других бытовые реалий. Например, переводчик использует типичное для Британии название экипажа (кэб, кабриолет) в сцене, где ранние переводчики выбирали привычное читателю русское обращение «Извозчик!»:

Mr. Pickwick ... had arrived at the coach-stand in St. Martin's-le-Grand.

'Cab!' said Mr. Pickwick.

Скоро прибыл он на извозчицью биржу в Сен-мартинской улице и громогласно закричал:

— **Эй! Кабриолет!** (ИВ, т. 1, с. 9)

3. Здесь мы видим, как Введенский сохраняет названия профессий, несущие в себе британский колорит — «клерк» и «констэбль»:

A clerk hurried in with a bundle of papers, and stared about him.

Клерк выступил с пачкою бумаг и бросил вокруг себя пытливый взгляд. (ИВ, т. 2, с. 265)

'Where's an officer?' said Mr. Snodgrass.

Где **констэбль?**(ИВ, т. 1, с. 13)

Описательный перевод реалий

Там, где реалия трудна для понимания без подробных пояснений, т. к. содержит отсылку к специфически британской традиции или культурному явлению, Введенский зачастую прибегает к описательному переводу, который включает в себя необходимый русскому читателю поясняющий контекст.

1. Например, там, где в оригинале упоминается «набитый соломой Гай Фокс» (отсылка к традиции сожжения чучела Гая Фокса — заговорщика, пытавшегося взорвать английский парламент), Введенский использует описательный перевод («чучело, набитое соломой в роде туловища Гая Фокса»):

...a straw-embowelled Guy Fawkes...

...**чучелом**, набитым соломой в роде туловища Гай-Фокса. (ИВ, т. 2, с. 288)

2. Здесь Введенский поясняет термин «корпоративный город» (эпитет corporate — «корпоративный» — указывает на то, что этот город некогда получил от короля право на

самоуправление и тем самым не был подчинен властям графства), встраивая в текст небольшой исторический комментарий:

*...Muggleton is a **corporate town**, with a mayor, burgesses, and freemen; ...*

...Моггльтон — весьма древний и почтенный город, имеющий все признаки настоящего корпоративного города: в нем есть мэр, буржуа и фримэны, он владеет с незапамятных времен неоспоримым правом представлять из своей среды одного депутата в английский парламент... (ИБ, т. 1, с. 124) (эпитет города corporate — «корпоративный» — указывает на то, что этот город некогда получил от короля право на самоуправление и тем самым не был подчинен властям графства).

3. Здесь Введенский дает описательный перевод для названия «Докторс-Коммонс» — так назывался в Лондоне ряд зданий, некогда принадлежавших корпорации юристов, которые вели дела клиентов в церковном суде; в зданиях Докторс-Коммонс находилась также канцелярия генерального викария (заместителя лондонского епископа), выдававшая свидетельство об освобождении вступающих в брак от оглашения в церкви о предстоящем браке. Этот последний факт и использует Введенский при переводе:

*'Do you know — what's a-name — **Doctors' Commons**?'*

*— Не знаете ли вы, где... где **выпрашивают позволение на женитьбу**? (ИБ, т. 1, с. 171)*

Замена английских реалий русскими

В ряде случаев Введенский, как и переводчики «Сына Отечества» и «Библиотеки для чтения», заменяет британские реалии схожими по смыслу русскими — возможно, в поисках баланса между очуждением и освоением, а возможно, в силу недостаточно разработанного на тот момент «словаря» британских реалий.

1. Вот яркий пример такой культурной адаптации: слово «духи, привидения» (spirits), вызывающее ассоциации с европейской готической традицией и историями о привидениях, заменено на русскую реалию «домовой».

*'Have you been seeing any **spirits**?' inquired the old gentleman.*

*— Не увидел-ли ты **домового**, любезный? (ИБ, т. 2, с. 503)*

2. Еще один подобный пример: переводчик заменяет более характерный для Северной Европы «ночной колпак» на «ермолку» (в России — домашний головной убор, который надевали с халатом или шлафроком).

*Taking a man's **nightcap** from his brow by violent means, and adjusting it on the head of an unknown gentleman, of dirty exterior...*

*Схватить насильным образом **ермолку** с чужой головы и нахлобучить ее на глаза неизвестного джентльмена грязной наружности... (ИВ, т. 2, с. 281—282)*

Передача описаний традиций и обычаев

1. Яркий пример того, как подробно переводит Введенский описание национальных традиций — сцена, где Сэм Уэллер пишет письмо возлюбленной на Валентинов день. Для понимания этой сцены необходимо знать не только что собой представляет этот английский праздник в целом, но и некоторые мелкие детали того, как принято поздравлять возлюбленных в этот день.

'That's the difficulty,' said Sam; 'I don't know what to sign it.'

'Sign it —"Veller",' said the oldest surviving proprietor of that name.

'Won't do,' said Sam. 'Never sign a valentine with your own name.'

'Sign it "Pickwick," then,' said Mr. Weller; 'it's a wery good name, and a easy one to spell.'

*'The wery thing,' said Sam. 'I **COULD** end with a werse; what do you think?'*

Введенский сохраняет все, что относится к особенностям празднования Валентинова дня — например, то, что на открытке в этот день не принято писать свое настоящее имя. Более того, зная, что открытки к Валентинову дню по традиции подписывались стихотворно, Введенский поясняет желание Уэллера подписаться стихами («иначе не соблюдена будет форма валентины»), снабжая читателя дополнительным культурным контекстом.

— Это дело мудреное, старик, — я не знаю как подписаться.

— Подмахни — «Уэллер», и больше ничего, — отвечал старший владелец фамилии.

*— Не годится, — возразил Самуэль. — **На валентинах никогда не подписываются собственным именем.***

— Ну, так нарисуй: «Пикквик». Это хорошее имя.

*— Я то же думаю. Да только тут **надобно, отче, отрезвонить каким-нибудь приличным стишком, иначе не соблюдена будет форма валентины.** (ИВ, т. 2, с. 116)*

Отсылки к историческим событиям и скрытые цитаты

В рамках стратегии, ориентированной на бережное сохранение национально-культурного колорита Введенский в большинстве случаев сохраняет отсылки к фактам британской истории и литературы, которые нередко встречаются в тексте романа.

1. Так, в отличие от переводчиков смирдинских журналов, Введенский сохраняет в полной намёков речи Джингля упоминание дворца Уайтхолл и намек на исторические события, связанные с этим местом: казнь короля Карла I, которого вывели на эшафот из окна дворца. Правда, по цензурным соображениям Введенский не называет прямо обстоятельств казни короля и оставляет лишь намек на нее — упоминание «о странном непостоянстве человеческой судьбы»; зато он вкладывает в уста Джингля подходящее по смыслу библейское изречение, которое само по себе служит прозрачным намеком на судьбу короля.

Looking at Whitehall, sir? — fine place — little window — somebody else's head off there, eh, sir? — he didn't keep a sharp look-out enough either — eh, Sir, eh?'

'I am ruminating,' said Mr. Pickwick, 'on the strange mutability of human affairs.'

— *Что, сэръ, изволите смотреть на Уайтголь? прекрасное место ... не так ли?*

— *Я разсуждаю, — сказал м-р Пикквик, — о непостоянстве фортуны и коловратности человеческих деяний.*

— *Так, сэръ, так! Сегодня шелк и бисер, а завтра куда еси девался человек? (ИВ, т. 1, с. 16—17)*

2. Здесь Введенский сохраняет упоминание о таком факте повседневности и искусства, как дело Барнуэлла — имеется в виду театральная пьеса «Джордж Барнуэлл», в основу которой легло произошедшее в реальности нашумевшее убийство. Упоминание «процесса Барнуэлла» переводчик снабжает подробным комментарием (об этом см. след. раздел).

If any authority can be necessary on such a point, my dear sir, let me refer you to the well-known case in Barnwell and —'

Если требуется на этот счет какой-нибудь авторитет, то я готов напомнить вам известнейший процесс Барнуэлла {George Barnwell — заглавие известной трагедии Пилло (Pilloe), основанной на истинном происшествии. Главное лицо трагедии, Барнуэлль, обкрадывает своего хозяина и умерщвляет своего дядю. К этому был он побужден своей любовницей. Эту трагедию еще не так давно представляли каждый год в лондонских

театрах, и не мудрено, что Самуэль Уэллер знает ее содержание. Прим. перев.} и.... (ИВ, т. 1, с. 178)

Страноведческий комментарий

Там, где упоминаемая Диккенсом британская реалия или традиция кажется Введенскому важной для понимания жизни, быта и образа мышления англичан или какой-то части их общества, Введенский прибегает уже не к поясняющему описательному переводу, а к развернутому культурному комментарию, представляющему собой маленькие страноведческие эссе в тексте перевода. Ниже приводятся примеры подробных комментариев к таким реалиям, как Валентинов день, святочная игра «Хватай дракона» и жаргонные названия денежных единиц (комментарии выделены подчеркиванием).

1. *'Valentine's day, sir,' responded Sam; 'reg'lar good day for a breach o' promise trial.'*

— Да ведь это, сэр, валентинов день {День Валентина — английский народный праздник, когда, по народному присловию, каждая голубка промышляет для себя голубка: девушка, встретив в этот день первого мужчину, называет его своим Валентином: мужчина в свою очередь называет своей Валентиной первую девушку, которую удалось ему увидеть. Разумеется, между любовниками такие встречи устраиваются заранее, и Валентин обыкновенно женится на своей Валентине. Приветствия, подарки и письма, полученные в этот день, называются также валентиновскими.}, и вы, конечно, знаете, что Валентин шутить не любит, когда дело идет о наказании преступного любовника. (ИВ, т. 2, с. 68)

2. *When they all tired of blind-man's buff, there was a great game at **snap-dragon**, and when fingers enough were burned with that, and all the raisins were gone, they sat down by the huge fire...*

После жмурок, где м-р Пикквик оказал необыкновенную ловкость, наступила знаменитая игра в «**Хватай Дракона**»* {В металлическую чашку, наполненную спиртом, бросают несколько ягод изюма и потом зажигают спирт. Действующие лица обязаны ловить эти ягоды из горячей влаги. В этом и состоит игра называемая "Snap Dragon". Прим. перев.}, продолжавшаяся до тех пор, пока все действующие лица пережгли свои пальцы. (ИВ, т. 2, с. 31)

3. *'What will you take to be paid out?' said the butcher. 'The regular chummage is two-and-six. Will you take three **bob**?'*

*'And a **bender**,' suggested the clerical gentleman.*

— *За сколько можно вас выплатить вон отсюда? — сказал мясник. — Артель обыкновенно платит два шиллинга шесть пенсов. Хотите взять три б_о_б_а*?*

— *Пожалуй, еще прибавим б_е_н_д_е_р_*, — подхватил доктор кувыркательной профессии. {Этого рода люди объясняются особым условным языком, изобретенным для собственного употребления. Б_о_б_, судя по смыслу, соответствует шиллингу; б_е_н_д_е_р_ — шести пенсам. Прим. перев.}. (ИВ, т. 2, с. 297)*

Интересно, что в таких комментариях переводчик, обычно стремящийся «настроить свое перо под Диккенса», сыграть роль переводимого автора, словно снимает маску и напрямую обращается к читателю, описывая даже детали переводческого процесса («судя по смыслу», боб соответствует шиллингу) — это, пожалуй, наиболее яркий очуждающий прием в его стратегии.

Особенности передачи социальных терминов и формул общения

В первом разделе мы показывали, как переводчики «Сына Отечества» и «Библиотеки для чтения» используют русские социальные термины («мужик, баба, девка» для простонародья, «барин, барыня» для хозяев-землевладельцев и т. д.). Введенский, напротив, последовательно сохраняет британскую социальную терминологию, стремясь ввести в круг того, что знакомо русскому читателю, не только новые термины, но и иные, отличные от российских коннотации, связанные с ними.

1. Например, Введенский сохраняет обращение «миссис», которое кроме национального колорита несет здесь еще и отпечаток комической странности, потому что используется как обращение мужа к своей жене:

'Missus' — roared the man with the red head, emerging from the garden, and looking very hard at the horse — 'missus!'

*A tall, bony **woman** — straight all the way down—in a coarse, blue pelisse, with the waist an inch or two below her arm-pits, responded to the call.*

*Эй, **миссис!** — заревел рыжий детина, бросая пытливый взгляд на чужую лошадь и выходя из огорода. — **Миссис.***

*Высокая дородная **женщина** в голубом платье откликнулась на этот призыв. (ИВ, т. 1, с. 89)*

Интересно, что, в целом переводя этот отрывок неточно и даже небрежно (например, «миссис» в переводе оказалась дородной вместо костлявой, а детали ее наряда совсем пропали), Введенский использует для перевода слова woman нейтральное «женщина», тогда как ранние переводчики выбирали социально окрашенный эквивалент «баба» (=простолюдинка, крестьянка). Таким образом, в области социальной терминологии он придерживается очуждающего подхода.

2. В этом примере заслуживает внимание обращение хозяина к служанкам на «вы», которое использует Введенский; поскольку в английском языке вежливое и фамильярное местоимения второго лица не разделяются, это сознательный выбор переводчика — противопоставить британскую дистанцию в общении с нижестоящими русскому семейному, фамильярному тону.

'We'll have you put to rights here,' said the old gentleman, 'and then I'll introduce you to the people in the parlour. Emma, bring out the cherry brandy; now, Jane, a needle and thread here; towels and water, Mary. Come, girls, bustle about.'

— *Пожалуйста наперед в кухню, господа, — сказал статный джентльмен, — мы вас как раз приведем в порядок: вымоем, вычистим, выхолим, и потом я представлю вас дамам. Эмма! принесите вишневки джентльменам. Дженни! иголок и ниток! Мери! воды и полотенце. Живее, девочки, живее!* (ИВ, т. 1, с. 91)

Указание на место действия — Англию

Введенский, подобно переводчику «Библиотеки для чтения», добавляет в текст формальные указания на то, что действие романа происходит в Англии; однако если в переводе Солоницына/Сенковского эти указания сочетались с общей «осваивающей» стратегией передачи национальной специфики, то у Введенского они скорее дополняют очуждающие приемы: ранние переводчики только утверждают английскость романа, Введенский же в действительности сохраняет ее черты и привлекает к ним внимание.

1. *Enthusiastic as we are in the noble cause to which we have devoted ourselves, we should have felt a sensation of pride which we cannot express, and a consciousness of having done something to merit immortality of which we are now deprived, could we have laid the faintest outline on **these addresses** before our ardent readers.*

Как сореовнователи национальной славы, мы весьма охотно согласились бы представить нашим читателям полный отчет обо всех подробностях знаменитого

празднества, достойного занять одно из первых мест в летописях **великобританских торжеств**; но, к несчастью, материалы наши довольно скудны, и мы должны отказаться от удовольствия украсить свои страницы великолепными **образчиками британского витийства** («британское витийство» добавлено переводчиком; в оригинале просто «эти речи»). (ИВ, т. 1, с. 134—135)

2. ...*various interesting anecdotes of a thoroughbred horse, and a magnificent Jewess, both of surpassing beauty, and much coveted by the nobility and gentry of these kingdoms.*

Всего интереснее были анекдоты об одной благовоспитанной лошади и великолепной еврейке чудной красоты, за которую ухаживали самые модные денди из всех **«трех королевств»**. (В оригинале «из этих/наших королевств», переводчик же поясняет, что имеется в виду). (ИВ, т. 1, с. 286)

Приложение 3. Диккенс — классик: переводы 1890-х гг.

Полнота и точность

Повышение точности при передаче фактических деталей

Переводчики конца XIX века, в глазах которых Диккенс является признанным классиком, видят одну из важнейших задач в повышении формальной точности перевода. Если Введенский, будучи внимателен и чуток в воссоздании стилевых особенностей и выразительных деталей романа, нередко применял метод сотворчества с автором и заменял некоторые подробности оригинала собственными, которые подсказывали ему живое воображение и контекст, то анонимный переводчик «Дешевой библиотеки», В. Ранцов и М. Шишмарева, как правило, куда ближе к фактической и образной стороне подлинника; они как бы «исправляют» неточности переводов Введенского (вероятно, даже сознательно, — ведь по крайней мере В. Ранцов был знаком с этими переводами и критиковал их за отступления от подлинника). Вот несколько примеров.

1. Например, во вступительном абзаце романа описано, как Пиквик просыпается с первыми лучами солнца, «подобно второму солнцу»:

That punctual servant of all work, the sun, had just risen, and begun to strike a light on the morning of the thirteenth of May, one thousand eight hundred and twenty-seven, when Mr.

Samuel Pickwick burst like another sun from his slumbers, threw open his chamber window, and looked out upon the world beneath.

У Введенского мы находим в этом отрывке (который в целом передан довольно точно) приписанные переводчиком подробности: Пиквик у него «облачается в халат», а сравнение ученого мужа с новым светилом переводчик распространяет вдвое: он не только «великое светило нравственного мира», но и «будущий благодетель человечества, готовый озарить его своими благодетельными открытиями».

*Великолепное солнце, постоянный и аккуратнейший сотрудник человеческих дел и предприятий, озарило ярким светом утро тринадцатого мая тысяча восемьсот двадцать седьмого года. Вместе с первыми лучами солнца воспрянул от своего сна и м-р Самуил Пиквик, великое светило нравственного мира, будущий благодетель человечества, готовый озарить его своими благодетельными открытиями. **Облачившись в халат, он открыл окно своей спальни и бросил глубокомысленный взгляд на мир земной.***

Этих добавлений мы не находим у переводчиков 1890-х гг. Вот очень близкий к тексту анонимный перевод суворинского издательства:

*Исправнейший сотрудник всех человеческих деяний, великолепное солнце, только что возвестило своим лучезарным сиянием наступление утра 13-го мая 1827 г. Одновременно с его первыми лучами восстал с своего ложа и **мистер Самюэль Пиквик, это не менее блистательное светило мира духовного, отпер окно своей комнаты и окинул взором мир, расстилавшийся под его ногами.** (ДБ, т. 1, с. 11)*

Не менее близок к форме оригинала, лишен добавлений и замен вариант М. Шишмаревой:

*Величественное солнце — этот пунктуальнейший рабочий вселенной — озарило утро тринадцатого мая тысяча восемьсот двадцать седьмого года. Но величественное солнце не опередило великого человека: с первым его лучом **мистер Пиквик восстал от сна, как новое светило, распахнул окно своей комнаты и окинул задумчивым оком мир Божий, расстилавшийся у его ног.** (МШ, с. 6)*

Даже в переводе В. Ранцова, который склонен к некоторому распространению текста («слуга, исполняющий с таким усердием все и вся и отличающийся...»), мы не находим приписанных подробностей вроде «халата» или «благодетельных открытий»:

Слуга, исполняющий с таким усердием все и вся и отличающийся примерною аккуратностью, а именно лучезарный Феб, только что встал и принялся озарять своим светом утро 13 мая 1827 года, когда мистер Самуэль Пиквик, подобно другому солнцу, внезапно воспрянул ото сна, широко раскрыл окна своей комнаты и выглянул на раскинувшийся кругом мир Божий. (ВР, т. 1, с. 10)

2. Еще один пример того, как в поздних переводах происходит сдвиг от неточностей и «вольностей» Введенского в сторону фактической близости к подлиннику — перевод совета, который товарищи дают Уинклю перед дуэлью. Совет этот, по Диккенсу, так же «полезен», как совет поколотить противника, который товарищи дают самому слабому мальчишке в драке:

It occurred to Mr. Winkle that this advice was very like that which bystanders invariably give to the smallest boy in a street fight, namely, 'Go in, and win'—an admirable thing to recommend, if you only know how to do it.

Введенский здесь отказывается от воспроизведения образа с уличной дракой мальчишек, выбирая свойственный его манере гиперболический, «размашистый» образ: «Для бедного Винкеля это значило почти то же, если б рекомендовали ему схватить луну за рога». Переводчики 1890-х годов — все как один — передают этот фрагмент ближе к фактической стороне оригинала: у каждого из них сохраняется образ уличной потасовки.

Уинкль размышлял тем временем, что этот совет напоминает ободряющие возгласы, с которыми во время драки между двумя уличными мальчишками присутствующие обращаются к слабейшему, рекомендуя ему вздуть на все корки противника. Такой совет был бы, разумеется, превосходным, если б оказался удобоисполнимым. (ВР, т. 1, с. 40)

Мистер Винкель нашел, что этот совет очень похож на тот, который зрители обыкновенно дают самому маленькому из борющихся на улице мальчишек: «Подбери его под себя да и притисни хорошенько!». Совет безусловно превосходный, если бы только легко было его исполнить. (ДБ, т. 1, 50)

Мистеру Винклю этот совет напомнил то, что обыкновенно говорят зрители уличной драки какому-нибудь крошечному мальчугану, подбодряя его: «Не робей,

поколоти его хорошенько!» — совет превосходный, если б только знать, как его исполнить! (МШ, с. 26).

3. Наконец, еще один пример повышения точности в фактических деталях — отрывок с подробным описанием постоянного двора. У Диккенса это описание представляет собой детальнейшее перечисление элементов пейзажа, вплоть до их подсчета (два вяза, один-два покосившихся стога):

An hour's walk brought the travellers to a little road-side public-house, with two elm-trees, a horse trough, and a signpost, in front; one or two deformed hay-ricks behind, a kitchen garden at the side, and rotten sheds and mouldering outhouses jumbled in strange confusion all about it. A red-headed man was working in the garden; and to him Mr. Pickwick called lustily, 'Hollo there!'

Введенский, хотя и переводит этот отрывок достаточно близко к тексту, не сохраняет ни вязов, ни вывески; вместо «разбросанных в странном беспорядке гнилых сараев и замшелых построек» у него один «сарай», а вместо вывески — «мильный столб, исписанный со всех четырех сторон». Ранцов и Шишмарева, напротив, исключительно точны в воссоздании всех диккенсовских пейзажных подробностей:

Пройдя пешком приблизительно с час, путешественники достигли небольшого постоянного двора, перед которым находились: два вяза, корыто, поставленное так, что могло служить яслями для лошадей, и вывеска. Возле постоянного двора стояли в живописном беспорядке две покривившихся скирды, дряхлые полусгнившие сараи и разные другие пристройки, между которыми помещался небольшой огород. В огороде работал рыжеволосый мужчина, к которому мистер Пиквик обратился с веселым возгласом: «Эй, кто там?». (ВР, т. 1, с. 80)

Спустя час утомительной ходьбы, не ознаменовавшейся ничем особенным, путешественники увидели деревенскую харчевню с двумя высокими вязами по бокам, с водопоем под одним из вязов, с вывеской на столбе впереди, с двумя покосившимися скирдами сена сзади, с огородом сбоку и с беспорядочной кучей каких-то полусгнивших не то сараев, не то клетушек в перспективе. В огороде копался высокий рыжий парень с сажеными плечами. (МШ, с. 55)

А вот анонимный переводчик Суворина неожиданно сокращает этот фрагмент, не оставляя от пейзажа ничего, кроме двух вязов и огорода. Для этого перевода, который,

вероятно, выполнялся в спешке и при ограниченном бюджете, вообще характерен несколько больший процент таких неточностей и сокращений, при том что в целом, как показывают и предыдущие примеры, переводчик придерживается стратегии «исправления неточностей» Введенского:

Через час ходьбы путники остановились перед небольшим постоялым двором, стоявшим посреди двух вязов на краю дороги. За домом виднелся огород, в котором копался какой-то рыжий парень. (ДБ, т. 1, с. 101)

Восполнение цензурных пропусков

Переводчики 1890-х гг. не только «исправляют» отступления Введенского от фактической стороны текста, но и восполняют цензурные пропуски — культурная ситуация, в которой работают эти переводчики, отличается от ситуации «мрачного семилетия» с ее жесткой цензурой, а статус Диккенса как мирового классика диктует переводчикам стратегию максимальной точности и «очищения» перевода от прежних ошибок.

1. В этом примере переводчики восстанавливают пропавший в переводе Введенского намек на казнь короля Карла, которого вывели на эшафот через окно дворца Уайтхолл:

Looking at Whitehall, sir? — fine place — little window — somebody else's head off there, eh, sir? — he didn't keep a sharp look-out enough either — eh, Sir, eh?'

У Введенского здесь явный цензурный выпуск:

Что, сэръ, изволите смотреть на Уайтголлъ? прекрасное место ... не так ли?

В переводах конца XIX века намек в точности сохранен:

Вы смотрите на Уайтголлъ, сэръ? Прекрасный дворец... Мелкие решетки... Там отрубили кому-то голову... а? Каково, сэръ? Ххе? Верно, тоже не поостерегся человек! (ДБ, т. 1, с. 20)

А вы, сударь, поглядываете на уайтголлский дворец? Славное местечко, сударь, возле которого обезглавили тоже одну персону. Так-с, сударь? И все оттого, что означенная персона тоже забыла, что на высоком месте следовало глядеть в оба... (ВР, т. 1, с. 17)

Вайтголл рассматриваете, сэръ? Чудесное место... Маленькое окошечко... И тут тоже слетела чья-то голова... вероятно, тоже по неосторожности... а, сэръ? (МШ, с. 10)

2. В данном отрывке у Введенского пропущено — вероятно, тоже по цензурным соображениям — нелестное описание монахов и прихожан католического монастыря: старики с толстыми красными лицами и кривыми носами.

*...little Saxon doors — confessionals like money-takers' boxes at theatres — queer customers those monks — popes, and lord treasurers, and **all sorts of old fellows, with great red faces, and broken noses, turning up every day...***

Введенский устраняет это «порочащее» духовенство описание, а кроме того, заменяет диккенсовский образ (исповедальни, как театральные кассы) своим собственным, хотя и не менее ярким (суфлерские будки):

*Странные люди эти католические монахи ... **исповедальни точно суфлерския будки в театрах ... Папа и главный казначей ...***

Переводчики 1890-х гг., верные своему принципу фактической точности, восполняют цензурный пропуск, а заодно исправляют выразительный, но «вольный» образ Введенского на более точный перевод:

*...маленькие саксонские двери... **исповедальня, похожая на театральные кассы...** чудный народ эти монахи, попы, хранители сокровищ и **все эти молодцы с жирными красными рожками и курносими носами ...** (ДБ, 1, 23-24)*

***Исповедальни вроде театральных касс...** Странные кассиры сидели там в прежнее время...Католические монахи, становившиеся потом кардиналами, римскими папами, казначеями... **А кто там только не перебивал? Все больше старики с красными рожками и подбитыми носами!..** (ВР, т. 1, с. 19)*

*...маленькие саксонские двери... **исповедальни точно театральные кассы...** Удивительный народ эти монахи... **папы и главные казначеи и все эти старикашки с толстыми лицами и красными носами...** (МШ, с. 12)*

Точный перевод диккенсовских шуток

В отличие от Введенского, который проявлял при переводе диккенсовского юмора то чуткость и творческий подход, то размашистую небрежность, одни шутки творчески переосмысляя и заставляя заиграть новыми красками, а другие пропуская вовсе, — переводчики конца XIX века воспроизводят шутки и шуточные реплики с высокой точностью, даже если при этом теряют живую разговорную интонацию.

1. В этом отрывке Сэм Уэллер делает меткое замечание по поводу гостиничной постоялицы: судя по башмачкам и частной гостиной, говорит он, «она приехала не на телеге» — то есть не стеснена в деньгах:

'Lady's shoes and private sittin'-room! I suppose she didn't come in the vagin.'

Введенский почему-то (вероятнее всего, в силу своей манеры перевода-пересоздания, воссоздания не слов, а образов и интонаций) отказывается от диккенсовской формулировки и переводит этот фрагмент более прямо — при этом, разумеется, сохранив разговорную интонацию уэллеровской речи:

Дамские башмаки в гостиной. Это, видно, не простая штучка!

Переводчики 1890-х гг. переводят этот фрагмент близко к тексту оригинала, сохраняя образ воза, деревенской телеги, — даже В. Ранцов, который при этом полностью игнорирует шуточный, естественный тон Уэллера. Если для Введенского приоритетом была интонация и стилевой регистр, то для поздних переводчиков — именно фактическая точность:

Женские башмаки и подать в отдельный кабинет! Готов голову прозакладывать, что она приехала не в тележке. (ДБ, т. 1, с. 185)

Дамские башмаки и частная гостиная. Думаю, что она приехала сюда не в деревенской телеге! (ВР, т. 1, с. 147)

Дамские башмаки и отдельный кабинет. Гм! Видно, из богатеньких, не на возу приехала. (МШ, с. 102)

2. Вот еще один пример того, как переводчики 1890-х гг. восполняют пропущенную Введенским шутку в истории о том, как извозчика Тони Уэллера обманом женили в почтенном возрасте:

"Parish?" says the lawyer. "Belle Savage," says my father; for he stopped there wen he drove up, and he know'd nothing about parishes, he didn't.

У Введенского исчезает шутка, построенная на упоминании «Прекрасной дикарки» — постоянного двора, который невежественный извозчик считает своим «приходом» — зато шуточно обыгрывается возраст Тони Уэллера:

"А что, сэр, как вас зовут"? — говорит вдруг пожилой джентльмен. — Тонни Уэллер, — говорит мой отец. — "А сколько вам лет"? — Пятьдесят восемь, —

говорит мой отец. — "Цветущий возраст, самая пора для вступления в брак, — говорит пожилой джентльмен.

Анонимный переводчик «Дешевой библиотеки», Ранцов и Шишмарева последовательно воссоздают диккенсовскую шутку про «приход»-постоялый двор:

А какого вы прихода? — Прекрасной дикарки, отвечает отец, потому что он приставал в то время в этой гостинице и никакого другого прихода не знал. (ДБ, т. 1, с. 187)

Какого прихода? — спросил адвокат. — «Красавицы дикарки», отвечал отец, потому значит, что заезжал всегда в этот трактир покормить лошадей и побаловаться чайком, а о том, что приписан там к какому ни есть приходу, никакого понятия у него не было. (ВР, т. 1, с. 149)

«Какого прихода?» — «Прекрасной дикарки», говорит отец, потому как он часто возил туда свою барыню («Дикарка» — это гостиница такая), так и вспомнил, а о приходах он и слыхом не слыхал — известно, необразованность. (МШ, с. 104)

Распространения текста

Переводчики 1890-х гг. в силу своей стратегии, ориентированной на формальную точность, несколько распространяют текст. Мы не найдем у них прямых «дописываний» — скорее, особую подробность и обстоятельность изложения (больше слов на единицу смысла), тяготение к пространному, книжному стилю, добавление слов и словечек, не несущих самостоятельного значения. Ниже приводятся несколько примеров подобных распространений у каждого переводчика (жирным шрифтом выделены добавления переводчиков). Наименее склонна к распространениям М. Шишмарева, наиболее склонен В. Ранцов.

Вот примеры распространений из перевода М. Шишмаревой:

а) *MR. BLOTTON, with all possible respect for the chair, was quite sure he would not...*

*Мистер Блоттон, при всем **своём** глубоком уважении к президенту, **напротив** вполне убежден, что ничего не возьмет назад. (МШ, с. 5)*

б) *His scanty black trousers displayed here and there those shiny patches which bespeak long service, and were strapped very tightly over a pair of patched and mended shoes, as if to conceal the dirty white stockings, which were nevertheless distinctly visible.*

... а сами брюки были туго притянуты штрипками к заплатам башкамакам, с **явной** целью скрыть **от любопытных взоров** грязные белые чулки, которые тем не менее преспокойно выглядывали наружу. (МШ, с. 9)

в) *Mr. Pickwick gazed through his spectacles (which he had fortunately recovered)*

...Пиквик рассматривал в свои очки (по счастью, **этот драгоценный инструмент** нашелся и **оказался невредим**) (МШ, с. 9)

Вот примеры распространений из анонимного перевода издательства Суворина:

а) *The entry was scarcely completed when they reached the Golden Cross.*

Когда эта **знаменательная** заметка была увековечена **рукой великого человека на страницах его памятной книжки**, они подъехали к Гольден Гроссу. (ДБ, т. 1, с. 13—14)

б) *'You don't mean to say,' said Mr. Pickwick, gazing with solemn sternness at his friend—'you don't mean to say, Mr. Tupman, that it is your intention to put yourself into a green velvet jacket, with a two-inch tail?'*

'Such is my intention, Sir,' replied Mr. Tupman warmly. 'And why not, sir?'

— Вы, **кажется**, упускаете **при этом** из виду, **мистер Тепман**, что для **исполнения этого вашего намерения** вам нужно будет надеть зеленый бархатный казакин, у которого полы **не больше** двух пальцев **длины**, — произнес великий человек, торжественно глядя на своего последователя.

— А я **все-таки** остаюсь при своем намерении, — с жаром проговорил мистер Тепман, — **отчего же бы мне и не исполнить его?** (ДБ, т. 1, с. 301)

Наконец, примеры распространений из перевода Ранцова:

а) *An old eight-day clock, of solemn and sedate demeanour, ticked gravely in one corner; and a silver watch, of equal antiquity, dangled from one of the many hooks which ornamented the dresser.*

Старые часы недельного завода, державшие себя **в высшей степени** чинно и солидно, мерно тикали в уголку, **им вторило звонкое тиканье** столь же старинных серебряных часов, висевших на одном из многих крючков, украшавших собою полку **рядом с буфетом**. (ВР, т. 1, с. 83)

б) *'I'm sure ye did,' replied the red-headed man, with a grin which agitated his countenance from one auricular organ to the other. Saying which he turned into the house and banged the door after him.*

— Я в этом **нимало** не сомневаюсь! — возразил рыжеволосый детина с усмешкой, которая перекосила все его лицо от одного уха до другого. После этого **категорического заявления он тоже** вошел в дом и **громко** захлопнул за собою двери. (ВР, т. 1, с. 81)

в) 'Not at all—by no means,' replied the unabashed Mr. Jingle — 'overheard the tale — came to warn you of your danger — tender my services — prevent the hubbub. Never mind — think it an insult — leave the room' — and he turned, as if to carry the threat into execution.

— Я пришел вовсе не за тем, — возразил, **нимало** не смущаясь, Джингль. — **Мне пришлось нечаянно** услышать рассказ **Джое**, и я явился предупредить вас об опасности и предложить мои услуги... предотвратить скандал... **Если мое непрошенное участие** для вас оскорбительно, я **готов хоть сейчас** уйти, — **добавил он**, обратившись к дверям, как бы с намерением **тотчас же** выполнить свою угрозу. (ВР, т. 1, с. 129)

Особенности передачи авторского стиля

Перевод диалогов-сценок: формальная точность и стремление к образцовому стилю

Переводчики 1890-х гг., в соответствии со своей стратегией повышения формальной точности, тщательно воссоздают комические диалоги-сценки Диккенса — подробные, растягивающие художественное время романа, полные повторов. Однако если Введенский сохраняет и порой утрирует стилевые особенности этих диалогов — в первую очередь комически-абсурдные повторы, своеобразный ритм и интонацию, — то переводчики просветительских издательств ставят на первое место естественность и «чувство меры» при воссоздании стиля (например, разбавляют повторы) и конечно, формальную, фактическую точность (за счет чего, например, удлиняются авторские ремарки и размывается ритм).

1. Вот, например, хорошо знакомый нам по прошлым переводом диалог-сценка, в котором обсуждается местоположение усадьбы — он полон комических повторов и имеет четкую ритмическую структуру (короткие фразы, завязка разговора – развернутое высказывание – короткие фразы, угасание разговора)

'Delightful situation this,' said Mr. Pickwick.

'Delightful!' echoed Messrs. Snodgrass, Tupman, and Winkle.

'Well, I think it is,' said Mr. Wardle.

'There ain't a better spot o' ground in all Kent, sir,' said the hard-headed man with the pippin face; 'there ain't indeed, sir — I'm sure there ain't, Sir.' The hard-headed man looked triumphantly round, as if he had been very much contradicted by somebody, but had got the better of him at last.

'There ain't a better spot o' ground in all Kent,' said the hard-headed man again, after a pause.

"Cept Mullins's Meadows," observed the fat man solemnly. 'Mullins's Meadows!' ejaculated the other, with profound contempt.

'Ah, Mullins's Meadows,' repeated the fat man.

'Reg'lar good land that,' interposed another fat man.

'And so it is, sure-ly,' said a third fat man.

'Everybody knows that,' said the corpulent host.

The hard-headed man looked dubiously round, but finding himself in a minority, assumed a compassionate air and said no more.

Наиболее последовательна в передаче повторов М. Шишмарева, но и она решает не перегружать текст повтором длинной фразы **There ain't a better spot o' ground in all Kent**, заменяя ее более естественным в разговоре «Положительно не найдете» — и ослабляя авторскую игру абсурдными повторами. При этом в финальной части диалога, сохраняя лексические повторы, Шишмарева варьирует длину реплик, что звучит более естественно, но нарушает четкую ритмическую структуру повторяющихся шестисложных фраз: «'Reg'lar good land that — 'And so it is, sure-ly — ' v erybody knows that» (ср. в переводе: «Конечно, Меллинские луга — очень живописное место. — Очень. — Кто же этого не знает»).

— *Удивительно живописное местоположение!* — сказал мистер Пиквик.

— *Удивительно!* — откликнулись хором господа Снодграс, Топман и Винкль.

— *Что правда, то правда,* — согласился хозяин.

— *Вы не найдете лучшего местоположения во всем Кенте, сэра,* — вмешался громогласный джентльмен с лицом, напоминающим печеное яблоко. — *Голову даю на отсечение, что не найдете!* — *И громогласный джентльмен окинул присутствующих торжествующим взглядом, как будто только что вышел победителем из длинного спора с упрямым противником.*

— Положительно **не найдете**, — повторил еще раз громогласный джентльмен после некоторой паузы.

— А **Меллинские луга**? — возразил красноносый **толстяк** торжественным голосом.

— Вот нашли! **Меллинские луга!** — повторил громогласный джентльмен с глубоким презрением.

— Ну да. **Меллинские луга**, — повторил **толстяк** прежним тоном.

— Конечно, **Меллинские луга** — очень живописное место, — поддержал его другой **толстяк**.

— Очень, — согласился третий **толстяк**.

— Кто же этого не знает, — подтвердил и хозяин. (МШ, с. 58—59)

В. Ранцов еще больше разбавляет повторы: «Во всем кентском графстве не сыскать более чудного местоположения — Да-с, лучшего места не найдешь во всем графстве», «Лугов Муллинса — Да-с, этих самых лугов», «толстяк — толстячок — дородный джентльмен — дородный старичок». Размывает он и четкую ритмику концовки.

— Какое здесь **дивное местоположение**, — сказал он.

— Поистине **дивное местоположение**, — подтвердили Снодграс, Топман и Уинкль.

— Я с вами, господа, вполне согласен, — объявил сам помещик.

— **Во всем кентском графстве не сыскать более чудного местоположения**, сударь, — заметил круглоголовый старичок с румяным лицом. — Да-с, **не сыскать!** Смею вас уверить, **не сыскать!** — подтвердил он, торжественно поглядывая кругом, как если бы ему кто-нибудь противоречил, а он, после долгого спора, победоносно разбил противника.

— **Да-с, лучшего места не найдешь во всем графстве!** — добавил, немного помолчав, круглоголовый джентльмен.

— За исключением лугов **Муллинса**, — заметил величественным тоном **дородный старичок**.

— **Лугов Муллинса?** — воскликнул круглоголовый с выражением величайшего презрения.

— **Да-с, этих самых лугов**, — повторил **дородный джентльмен**.

— Что ж, это тоже прекрасное поместье, — вставил свое слово другой **толстячок**.

— И какая отличная там земля! — добавил третий **толстяк**.

— Это известно всем и каждому, — подтвердил рослый и дюжий хозяин. (ВР, т. 1, с. 85—86)

Наиболее склонен к отказу от передачи повторов в пользу естественности звучания текста анонимный переводчик издательства Суворина.

— *Прелестный дом! Чудесное местоположение!* — сказал он.

— Да, я горжусь здешней местностью, — ответил мистер Уардль.

— Да, **во всем графстве Кэнт нет лучшего участка земли**, — подхватил джентльмен с головой, напоминавшей ранету. — Даже вполне в этом уверен, что нет!

И он с таким торжеством огляделся вокруг, точно ему возражал какой-то горячий и упорный противник, а ему вдруг удалось переубедить его.

— Да-с! **Во всем графстве Кэнт нет уголка лучше здешнего!** — повторил джентльмен с ранетоподобной головой после минутного молчания.

— Пожалуй! За исключением разве только **Мельничных лугов**, — торжественно заметил ему **старый толстый джентльмен**.

— **Мельничные луга!!** — повторил тот с видом глубочайшего презрения.

— Да, это чудесное место, — повторил **старый джентльмен** с твердостью.

— Разумеется, место превосходно, — подтвердил другой **толстяк**.

— Да это каждый знает, — сказал третий **дородный гость**. (ДБ, т. 1, с. 108—109)

Интересно, что при этом все три переводчика передают авторские ремарки с более высокой формальной точностью, чем Введенский — везде, где дело не касается повторов и подчеркнуто ритмизованного текста. Вероятно, при сохранении стилевых особенностей — а никто из них не устраняет повторы последовательно, как переводчики 1830-х—1840-х гг. — для переводчиков 1890-х гг. важно, чтобы Диккенс-классик звучал выразительно, но естественно и был образцом хорошего письма; даже формальная точность, также продиктованная статусом классика, отступает при этом на второй план.

Для сравнения, приведем тот же отрывок в переводе Введенского:

— **Прекрасное местоположение!** — воскликнул м-р Пикквик.

— **Прекрасное!** — подтвердили в один голос Топман, Снодграс и Винкель.

— Да, я согласен с вами, — сказал м-р Уардль.

— По моему мнению, джентльмены, **нет красивее местоположения во всем Кентском графстве**, — сказал задорный краснощекий мужчина средних лет, — я именно так рассуждаю, **нет красивее Динглиделль**, это даже очевидно.

И затем он бросил вокруг себя торжествующий взгляд, как будто ему удалось одержать победу над тысячами противоречащих мнений.

— *Да, господа, нет красивее местности в целом графстве, я именно так рассуждаю, — повторил он с особенной энергией.*

— *Кроме, может быть, Муллинских лугов, — заметил толстый старичок.*

— *Муллинских лугов!* — *воскликнул задорный джентльмен с глубоким презрением.*

— *Ну, да, Муллинских лугов, — повторил толстый старичок.*

— *Местечко живописное, я с вами согласен, — сказал другой толстяк.*

— *Конечно, конечно, — подтвердил третий толстяк-джентльмен.*

— *Это всем известно, — сказал сам хозяин.*

Введенский сохраняет и повтор длинной реплики, и повторы отдельных слов, и (хотя и не полностью) ритмическую параллель шестисложных реплик в конце диалога. При этом формальная точность при переводе ремарок автора не является его приоритетом: «он бросил вокруг себя торжествующий взгляд, как будто ему удалось одержать победу над тысячами противоречащих мнений», «повторил он с особенной энергией» — все это примеры отступлений от буквы оригинала, связанных с уже упоминавшимся методом воссоздания образов, а не текста — методом, который становится неприемлем при переводе Диккенса-классика.

2. Еще один пример того, как при воссоздании диалогов-сценок переводчики 1890-х гг. в своем стремлении к формальной точности и книжной образцовости стиля смягчают нарочитые повторы, удлиняют формулировки и размывают ритм — уже не раз упоминавшаяся в данной работе сценка комической ссоры Тапмена и Пиквика из-за маскарадного костюма. Сценка эта полна лексических повторов, комически-напряженных пауз, лаконичных формулировок («Such is my intention, Sir», «Sir, this is an insult») и ритмических параллелей ('Sir,' said Mr. Tupman, 'you're a fellow.' — 'Sir,' said Mr. Pickwick, 'you're another!')

I shall go as a bandit, interposed Mr. Tupman.

'What!' said Mr. Pickwick, with a sudden start.

'As a bandit,' repeated Mr. Tupman, mildly.

'You don't mean to say,' said Mr. Pickwick, gazing with solemn sternness at his friend—'you don't mean to say, Mr. Tupman, that it is your intention to put yourself into a green velvet jacket, with a two-inch tail?'

'Such is my intention, Sir,' replied Mr. Tupman warmly. 'And why not, sir?'

'Because, Sir,' said Mr. Pickwick, considerably excited—'because you are too old, Sir.'

'Too old!' exclaimed Mr. Tupman.

'And if any further ground of objection be wanting,' continued Mr. Pickwick, 'you are too fat, sir.'

'Sir,' said Mr. Tupman, his face suffused with a crimson glow, 'this is an insult.'

'Sir,' replied Mr. Pickwick, in the same tone, 'it is not half the insult to you, that your appearance in my presence in a green velvet jacket, with a two-inch tail, would be to me.'

'Sir,' said Mr. Tupman, 'you're a fellow.'

'Sir,' said Mr. Pickwick, 'you're another!'

Наиболее внимательно к стилевым особенностям оригинала переводит этот отрывок М. Шишмарева — в частности, она последовательно сохраняет авторские повторы. Однако в ее переводе лаконичные реплики ссорящихся растягиваются (вместо краткого «'Such is my intention, Sir» — «Вы угадали, сэр, именно это я и хотел сказать», вместо не менее лаконичного «'And why not, sir?» — обстоятельное «Разве вы находите это странным?»), а ритмические параллели размываются (например, два перекликающиеся эхом «too old. — too old!» и синтаксически рифмующееся с ними в следующей строке «too fat» заменяются на диалог, звучащий естественно, но лишенный ритмической организации («...слишком стары» — «слишком стар!» — «вы и стары, и толсты, сэр»).

— *Неужели вы хотите сказать,* — проговорил торжественно мистер Пиквик, бросая строгий взгляд на своего приятеля, — *неужели вы хотите сказать,* мистер Топман, что намерены напялить на себя кургузую жакетку из зеленого бархата?

— *Вы угадали, сэр, именно это я и хотел сказать,* — отвечал обиженно мистер Топман. — *Разве вы находите это странным?*

— *Нахожу, сэр,* — отвечал с прежней суровостью мистер Пиквик.

— *Почему же?*

— *Потому, сэр, — продолжал, начиная волноваться, мистер Пиквик, — потому, что вы для этого слишком стары.*

— *Слишком стар!*

— *Да. И если вам мало этой причины, то есть и другая: вы и стары, и толсты, сэр.*

— *Сэр!* — проговорил, задыхаясь от гнева, мистер Топман, и яркая краска залила его щеки. — *Сэр, это оскорбление! (МШ, с. 170)*

В. Ранцов еще более размывает ритмический рисунок, распространяя текст и практически полностью отказываясь от воссоздания повторов — таким образом, мы видим в этом отрывке образцово-правильную стилизацию под напряженно-вежливый, но естественный разговор, однако вся его «сделанная» при помощи повторов и ритмической игры театральность пропадает в переводе — не она, но «правильность» и естественность стиля является приоритетом переводчика. Кроме того, здесь ярко проявилась индивидуальная склонность Ранцова к удлинению реплик: «'Such is my intention, Sir» — «Я в действительности имею такое намерение, сударь!», «'And why not, sir?» — «Не вижу, почему бы мне не замаскироваться таким образом», «'And if any further ground of objection be wanting» — «Если бы потребовалось сослаться еще на какую-нибудь иную причину, я мог бы сказать вам, сударь» и наконец, «Милостивейший государь!» вместо односложного «Сэр!». Единственный же повтор в этом отрывке с трудом можно назвать таковым («Вы слишком стары для этого костюма» — «Как слишком стар?»):

— *Вы, разумеется, только шутите!* — сказал мистер Пиквик, с серьезной торжественностью глядя на своего приятеля. — *Не может быть, чтоб вы и в самом деле, господин Топман, имели в виду облечься в зеленую бархатную куртку с фалдами всего лишь в два дюйма длиной.*

— *Я в действительности имею такое намерение, сударь!* — с горячностью возразил Топман. — *Не вижу, почему бы мне не замаскироваться таким образом.*

— *Жаль, что вы этого не видите!* — возразил мистер Пиквик, пришедший в сильное возбуждение. — *Вы, сударь, слишком стары для этого костюма.*

— *Как слишком стар?* — воскликнул мистер Топман.

— *Если бы потребовалось сослаться еще на какую-нибудь иную причину, я мог бы сказать вам, сударь, что вы, сверх того, слишком толсты,* — продолжал мистер Пиквик.

— *Милостивейший государь,* — возразил Тепман, *лицо которого покрылось багровым румянцем,* — *это оскорбление!* (ВР, т. 1, с. 239—240)

Неким средним вариантом между стратегиями М. Шишмаревой и В. Ранцова является анонимный перевод суворинского издательства. Практически полностью отказываясь от передачи повторов и распространяя реплики персонажей («Вы, кажется, упускаете при этом из виду, мистер Тепман, что для исполнения этого вашего намерения вам нужно будет надеть зеленый бархатный казакин, у которого полы не больше двух пальцев длины», «А я все-таки остаюсь при своем намерении», «отчего же бы мне и не исполнить его?»), переводчик Суворина все же сохраняет намек на повтор и на перекликающийся ритм («слишком стары, сэръ» — «слишком толсты, сэръ»):

— *Вы, кажется, упускаете при этом из виду, мистер Тепман, что для исполнения этого вашего намерения вам нужно будет надеть зеленый бархатный казакин, у которого полы не больше двух пальцев длины,* — произнес великий человек, торжественно глядя на своего последователя.

— *А я все-таки остаюсь при своем намерении,* — с жаром проговорил мистер Тепман, — *отчего же бы мне и не исполнить его?*

— *Потому что, сэръ,* — сказал возмущенный мистер Пиквик, — *потому, что вы для этого слишком стары, сэръ.*

— *Слишком стар?! —* вскричал мистер Тепман.

— *А если для вас мало этой одной причины, то и слишком толсты, сэръ!*

Лицо мистера Тепмана побагровело.

— *Это оскорбление, сэръ!* — вскричал он. (ДБ, т. 1, с. 301—302)

Если мы сравним эти переводы с переводом Введенского, то увидим, что для Введенского приоритетом является не формальная точность и не образцовая правильность стиля, а выразительность и выпуклость стиливых приемов. Введенский полностью перекраивает диалог и практически отказывается от перевода авторских ремарок, чтобы подчеркнуть напряженную динамичность ссоры лаконичными, рублеными фразами, усилить ритмическую структуру сценки и довести до предела использование комического повтора (отсюда дописанный переводчиком повтор в диалоге и добавленная переводчиком же кульминационная лаконичная фраза, основанная на еще одном,

последнем повторе коротких, хлестких и обидных слов: «...слишком стар. — Стар! — слишком толст. — Толст! — И стар, и толст»):

— *Чем?*— воскликнул изумленный м-р Пикквик.

— *Бандитом,* — скромно повторил м-р Топман.

— *Послушай, любезный друг,* — сказал м-р Пикквик, бросая суровый взгляд на своего друга, — *ты, если не ошибаюсь, хочешь нарядиться в зеленую бархатную куртку с коротенькими фалдами в два дюйма?*

— *Точно так. Разве это вас удивляет?* — с живостью спросил м-р Топман.

— *Очень.*

— *Отчего же?*

— *Оттого, любезный друг, что ты слишком стар для зеленой куртки.*

— *Стар!*

— *И уж если пошло дело на правду, ты слишком толст.*

— *Толст!*

— *И стар, и толст!* — подтвердил м-р Пикквик энергическим тоном.

— *Сэр,* — воскликнул м-р Топман, вставая с места с покрасневшим лицом, *при чем глаза его заискрились пламенным негодованием, — вы меня обижаете, сэр.*

Это наглядная демонстрация различия в стратегиях Введенского и переводчиков 1890-х годов: для Введенского важна возможность активного сотворчества, демонстрация своеобразия чужого стиля и собственные эксперименты по стилизации для усвоения этого стилевого богатства русской литературой; для переводчиков конца века приоритет имеет образцовая правильность и гармоничность стиля, чувство меры и естественности (разумеется, чаще всего – при сохранении как минимум части своеобразных стилевых приемов), затем формальная точность, эксперименты же по стилизации не входят в их задачу. Разница стратегий диктуется разницей литературных репутаций Диккенса: для Введенского он — современник, новатор, привнесший свежую струю в литературу и побуждающий к творческим поискам, для Шишмаревой, Ранцова и их анонимного собрата по ремеслу Диккенс — классик, требующий бережного и осторожного воссоздания.

3. Наконец, еще один наглядный пример различия в стратегиях переводчиков 1890-х гг. и Введенского — перевод кульминационного фрагмента сценки со ссорой из-за костюма. Вот этот фрагмент:

'Sir,' said Mr. Tupman, after a short pause, speaking in a low, deep voice, 'you have called me old.'

'I have,' said Mr. Pickwick.

'And fat.'

'I reiterate the charge.'

'And a fellow.'

'So you are!'

Ниже приводятся варианты перевода этого отрывка. Если Введенский сохраняет и ритмический повтор и усиливает его, добавляя повтор лексический, то переводчики конца века отказываются от сохранения ритмического повтора и ограничиваются воссозданием анафоры, стремясь к компромиссу между формальной и стилистической точностью и естественностью речи.

Вот вариант М. Шишмаревой:

— *Сэр, — заговорил, наконец, мистер Топман глухим, прерывающимся голосом. — Сэр, вы сказали, что я стар?*

— *Сказал, — мужественно подтвердил мистер Пиквик.*

— *И что я толст!*

— *Сказал и готов повторить.*

— *И что я невежа!*

— *Конечно, невежа. (МШ, с. 170)*

Вариант В. Ранцова:

После непродолжительной паузы Топман проговорил глухим, словно подавленным голосом:

— *Милостивейший государь, вы назвали меня стариком.*

— *Назвал, — подтвердил мистер Пиквик.*

— *И толстяком...*

— *Я не отказываюсь от своих слов...*

— **И** чорт знает кем!...

— *Совершенно справедливо. (ВР, т. 1, с. 239—240)*

Вариант переводчика «Дешевой библиотеки»:

После некоторого молчания мистер Тепман заговорил гораздо тише, но крайне выразительно.

— *Вы назвали меня стариком, сэр?*

— *Да.*

— **И** толстяком?

— *Повторяю это и теперь.*

— **И** грубияном?

— *И это совершенно справедливо. (ДБ, т. 1, с. 302)*

А вот как переводит тот же отрывок Введенский:

— *Сэр, — сказал м-р Топман после короткой паузы, при чем голос его дрожал и волновался, — вы назвали меня **стариком**.*

— **Назвал**, — сказал м-р Пикквик.

— **И толстяком.**

— **Назвал.**

— **И грубияном.**

— *И тем и другим. Сэр, **вы толстяк и старик и грубиян.***

В переводе Введенского мы видим весь набор диккенсовских стилевых приемов, как присутствующих, так и *не присутствующих* в данном отрывке в оригинале: внутреннюю рифму, анафору, синтаксический параллелизм, повтор и выразительный ритм. Практически все это отсутствует в трех поздних переводах, формально более близких к оригиналу и при этом ориентированных на образцовый естественный стиль.

Смягчение приема повтора

Стратегия переводчиков конца XIX века при передаче приема повтора — одного из ключевых приемов Диккенса — весьма расплывчата. Мы уже показывали на примере передачи диалогов-сценок, что эти переводчики опознают и, как правило, сохраняют этот прием, однако нередко отдают естественности и образцовой гладкости стиля приоритет перед «искусственностью» диккенсовских повторов. Наиболее внимательна к этому комическому приему М. Шишмарева. Например, в уже известном нам отрывке про

Госуэлл-стрит из трех переводчиков именно Шишмарева тщательно воссоздает четырехкратный повтор названия улицы:

1. *Goswell Street was at his feet, Goswell Street was on his right hand—as far as the eye could reach, Goswell Street extended on his left; and the opposite side of Goswell Street was over the way.*

Госвелльская улица была под ним, Госвелльская улица шла направо, насколько хватал глаз, Госвелльская улица тянулась влево, Госвелльская улица смотрела на него с противоположной стороны. (МШ, с. 6)

Анонимный переводчик суворинского издательства ограничивается двукратным повтором, стремясь к компромиссу между образцово-правильным письмом и выпуклостью индивидуальных приемов Диккенса:

Ниже его пролегла улица Гозуэлль, вправо от него, как далеко хватало глаз, простиралась улица Гозуэлль, влево — змеилась она же. (ДБ, т. 1, с. 11)

В. Ранцов же полностью отказывается от передачи повтора, переформулируя повторяющиеся фразы, словно старательный редактор: видимо, в его глазах повтор — скорее досадная тавтология, недостойная пера мирового классика, чем комический прием.

У ног его расстилалась Госуельская улица. Она же тянулась по правую его руку на все расстояние, какое только можно было обнять глазом. Та же самая улица шла на необозримое протяжение влево, а прямо перед окном лежала противоположная сторона означенной улицы. (ВР, т. 1, с. 10)

2. Такое же распределение мы видим в сцене, где кучер затеял драку с пиквикистами — здесь повтор нейтрального глагола «said» (сказал) подчеркивает комическое замешательство чинных пиквикистов перед выходкой взбешенного извозчика:

'You are mad,' said Mr. Snodgrass.

'Or drunk,' said Mr. Winkle.

'Or both,' said Mr. Turpin.

'Come on!' said the cab-driver, sparring away like clockwork. 'Come on—all four on you.'

М. Шишмарева снова единственная, кто полностью сохраняет повтор и даже усиливает комический эффект при помощи контраста, заменив последнее said, относящееся к извозчику, на эмоциональное «кричал»:

— Вы с ума сошли, — сказал ему мистер Снодграсс.

— Или пьяны, — **сказал** мистер Винкль.

— Вернее и то, и другое, — **сказал** мистер Топман.

— Выходи! — **кричал** извозчик, засучивая рукава и принимаясь боксировать в воздухе в виде репетиции. — Выходи четверо на одного! Ну! (МШ, с. 7)

Переводчик «Дешевой библиотеки» делает выбор в пользу естественности стиля, отказываясь от повтора и варьируя глаголы речи:

— Да вы с ума сошли? — **сказал** мистер Снодграсс.

— Или вы пьяны? — **вскричал** мистер Винкль.

— Или и то, и другое вместе? — **прибавил** мистер Топман. (ДБ, т. 1, с. 14)

Аналогичным образом поступает и Ранцов:

— Что вы, с ума сошли? — **осведомился** Снодграсс.

— Или же пьяны? — **спросил** Уинкль.

— Быть может, и то, и другое? — **заметил** Топман. (ВР, т. 1, с. 12)

3. Однако анализ текста не дает основания говорить о том, что анонимный переводчик и В. Ранцов вообще не замечают диккенсовских повторов или сознательно отказываются от их передачи: они ощущают значимость этого приема в стилевой палитре Диккенса, но частота его применения в оригинале кажется им несовместимой с правилами «образцового» письма. Вот, например, фрагмент, где повтор полностью сохраняют все три переводчика:

'What's all this?' said Doctor Slammer, as his friend and Mr. Snodgrass came running up; 'that's not the man.'

'Not the man!' said Doctor Slammer's second.

'Not the man!' said Mr. Snodgrass.

'Not the man!' said the gentleman with the camp-stool in his hand.

Вариант М. Шишмаревой:

— Что это значит? — продолжал доктор, когда его секундант и мистер Снодграсс подбежали к нему. — Это не тот!

— **Не тот!** — повторил докторский секундант.

— **Не тот!** — подхватил мистер Снодграсс.

— **Не тот,** — удивился джентльмен со складным стулом. (МШ, с. 26—27)

Вариант переводчика «Дешевой библиотеки»:

— *Ведь это же совсем не тот!*

— **Не тот?!** — *протянул офицер в величайшем удивлении.*

— **Не тот?!** — *произнес мистер Снодграсс.*

— **Не тот?!** — *повторил джентльмен со складным стулом.*

— *Да разумеется, не тот!* — *вскричал доктор. (ДБ, т. 1, с. 51)*

Вариант В. Ранцова:

— *Ведь это совсем не тот!*

— **Не тот!** — *воскликнул секундант доктора Сламмера.*

— **Не тот!** — *повторил Снодграсс.*

— **Не тот?** — *осведомился джентльмен со складным стулом под мышкой.*

— *Разумеется, не тот!* — *объяснил приземистый доктор. (ВР, т. 1, с. 40)*

4. Однако порой и М. Шишмарева — по неясным причинам — отказывается от передачи повторов (как, например, в этом фрагменте):

'I should like to see his poem,' said Mr. Snodgrass.

'I should like to have seen that dog,' said Mr. Winkle.

— *Как бы мне хотелось видеть его поэму!* — *сказал мистер Снодграсс.*

— *А мне — его собаку,* *сказал мистер Винкль. (МШ, с. 13)*

Разбавляет повтор и переводчик суворинского издательства:

— *Хотелось бы мне прочесть его поэму!* — *сказал мистер Снодграсс.*

— *А мне хотелось бы иметь такую собаку, какая была у него,* — *сказал мистер Винкль. (ДБ, т. 1, с. 25)*

А вот В. Ранцов, напротив, в данном случае точно воспроизводит этот прием:

— **Интересно было бы** *прочесть его поэму,* — *объявил Снодграс.*

— **Интересно было бы** *взглянуть на его собаку,* — *сказал Уинкль. (ВР, т. 1, с. 20—21)*

Таким образом, стратегию переводчиков 1890-х гг. в отношении повторов нельзя назвать единой и последовательной. Что объединяет стратегии всех трех переводчиков и отличает их от стратегии Введенского — так это то, что поздние переводчики склонны передавать повтор точно или слегка «разбавлять» его, тогда как Введенский нередко утрировал этот стилевой прием, намеренно привлекая к нему читательское внимание. Вот, например, построенный на приеме повтора портрет чванного капитана Болдуига:

Captain Boldwig was a little fierce man in a stiff black neckerchief and blue surtout, who, when he did condescend to walk about his property, did it in company with a thick rattan stick with a brass ferrule, and a gardener and sub-gardener with meek faces, to whom (the gardeners, not the stick) *Captain Boldwig* gave his orders with all due grandeur and ferocity; for *Captain Boldwig's* wife's sister had married a marquis, and the captain's house was a villa, and his land 'grounds,' and it was all very high, and mighty, and great.

В оригинале имя и звание Болдуига повторены трижды; Шишмарева и Ранцов сохраняют этот тройной повтор:

Капитан Больдвиг был сердитый маленький человек в туго накрахмаленном галстуке и синем сюртуке, и когда ему приходила фантазия прогуляться по своим владениям, он совершал свою прогулку в обществе толстой палки со свинцовым наконечником и садовника с его помощником, которым (садовникам, конечно, а не палке) отдавал свои приказания с подобающим величием и свирепостью. И вы не станете этому удивляться, когда узнаете, сестра жены *капитана Больдвиг* вышла замуж за маркиза, что дом *капитана Больдвиг* был не дом, а вилла, земля — не земля, а домены, и что все в этих доменах было на широкую ногу: пышно, величественно и нелепо. (МШ, с. 222)

Маленький сердитый человек в туго повязанном черном галстуке и синем сюртуке, *капитан Больдвиг*, снисходя до прогулки по своим владениям, брал всегда с собою не только толстую бамбуковую трость с медным наконечником, но также и двух садовников, старшего и младшего. Им (т. е. садовникам, а не палке) *капитан Больдвиг* отдавал подобающим величием и свирепостью грозные свои приказания. Дело в том, что свояченица *капитана Больдвиг* вышла замуж за маркиза, а потому домик капитана именовался виллой, принадлежавший ему клочок земли — поместьем, и т. д. и т. д. в том же духе тщеславнейшего напыщенного высокомерия. (ВР, т. 1, с. 310)

Анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» отказывается от передачи повтора:

Капитан Больдвин был маленький, крайне вспыльчивый человек, одетый в синий, наглухо застегнутый казакин с высоким и жестким черным воротником. Когда он совершал прогулки по своим владениям, он делал это всегда в сопровождении садовника и его помощника, которые раболепно выслушивали приказания, которые он отдавал с подобающею ему важностью, потому что сестра его жены вышла замуж за маркиза, а

дом назывался виллой, а его земля называлась владениями, и все у него вообще было очень величественно, очень могущественно и очень благородно. (ДБ, т. 1, с. 391)

Это в корне отличается от стратегии Введенского, который не только сохраняет, но и усиливает этот комический повтор, повторяя слова «кептен Больдвиг» не трижды, как в оригинале, а шесть раз:

*Кептен Больдвиг был небольшой гордый человек, в накрахмаленном галстуке и синем сюртуке. Обозревая свои владения, **кептен Больдвиг** опирался правой рукою на толстую камышевую палку с медным наконечником, и позади **кептена Больдвиг**, на почтительном расстоянии, шли садовник и его помощник, ребята смиренные и кроткие, которым **кептен Больдвиг** отдавал свои повеления с величавою важностью и всегда торжественным тоном, потому что сестра жены **кептена Больдвиг** была замужем за маркизом и дом **кептена Больдвиг** назывался виллой, и владения его были обширные, роскошные, славные.*

Последовательная передача иронии

Для переводчиков 1890-х гг. характерна максимально точная и последовательная передача иронии Диккенса. Это неудивительно с учетом их стратегии, ориентированной на формальную точность: ирония возникает при расхождении между текстом и подтекстом, между тем, что сказано прямо, и мельчайшими деталями, кардинально меняющими смысл — а стратегия переводчиков конца XIX века как раз и направлена на точную передачу деталей, на максимально полное сохранение содержания высказывания. Если переводчики 1830-40-х гг. полностью отказываются от передачи иронии, отдавая приоритет другим аспектам диккенсовского юмора, а Введенский замечает и воссоздает иронию, но не везде и непоследовательно (причиной тому его стремительная, «размашистая» манера перевода как сотворчества и стилизации), то переводчики просветительских издательств воссоздают иронию везде, где она появляется в оригинале.

1. Все три переводчика сохраняют ироническое высказывание Диккенса о «добродушии» солдата, устроившего дебош в трактире:

*Nothing,' adds Mr. Pickwick, 'can exceed their good-humour. It was but the day before my arrival that one of them had been most grossly insulted in the house of a publican. The barmaid had positively refused to draw him any more liquor; in return for which **he had (merely in playfulness) drawn his bayonet, and wounded the girl in the shoulder. And yet this fine fellow***

was the very first to go down to the house next morning and express his readiness to overlook the matter, and forget what had occurred!

«Добродушие этих людей поистине поразительно, — продолжает мистер Пиквик. — За день до моего приезда был такой случай. Одного солдата грубо оскорбили в кабачке: буфетчица наотрез отказала дать ему еще водки; тогда он (просто шутя) выхватил штык и ранил девушку в плечо. И что же? На другое утро добряк явился в кабачок как ни в чем ни бывало, с полной готовностью все забыть и простить». (МШ, с. 13)

Ничто, прибавляет мистер Пиквик, ничто не сравнится с их веселостью. Накануне моего приезда одного из них грубо оскорбили в какой-то таверне. Девушка, стоящая за буфетом, объявила, что не даст ему больше пить. Тогда добродушный воин, единственно из желания пошутить, выхватил свой штык и ранил ее в плечо. И тем не менее, на другой же день этот добрый малый сам пошел в ту таверну и обещал, что не будет помнить того, что произошло, и продолжал посещать ее. (ДБ, т. 1, с. 26)

Воины эти отличаются (присовокупляет господин Пиквик) величайшим благодушием. Всего лишь за день до моего приезда одному из них было нанесено в питейном доме донельзя грубое оскорбление. Девушка, состоящая там буфетчицей, наотрез отказалась угощать его спиртными напитками в количестве большем того, которое он уже успел выпить. Тогда он, единственно только в шутку, выхватил свой тесак и ранил им девушку в плечо. При всем этом, этот славный малый явился на другой день с раннего утра в питейный дом, изъявляя готовность простить нанесенную ему обиду и забыть о случившемся. (ВР, т. 1, с. 21)

2. Столь же последовательно сохранена ирония Диккенса по поводу «человеколюбия» Уинкля, которое заставило его зажмурить глаза, выйдя на дуэль с доктором Слэммером.

Mr. Winkle was always remarkable for extreme humanity. It is conjectured that his unwillingness to hurt a fellow-creature intentionally was the cause of his shutting his eyes when he arrived at the fatal spot; and that the circumstance of his eyes being closed, prevented his observing the very extraordinary and unaccountable demeanour of Doctor Slammer.

Мистер Винкль всегда отличался необыкновенной гуманностью. Надо полагать, что и теперь ни что иное, как боязнь нанести умышленный вред своему ближнему,

заставила его крепко зажмурить глаза, когда он подошел к барьеру, и, вероятно, это обстоятельство помешало ему заметить странное поведение своего противника. (МШ, с. 26)

Мистер Винкель всегда отличался безграничной гуманностью, и, вероятно, отвращение к тому вреду, который он вынужден был нанести своему ближнему, побудило его, дойдя до своего места, зажмурить глаза, что и помешало ему заметить в высшей степени странное поведение доктора Слэммера. (ДБ, т. 1, с. 50)

Господин Уинкль всегда отличался искреннейшим человеколюбием. Позволительно предположить поэтому, что нежелание нанести умышленный вред ближнему побудило его по прибытии на роковое место немедленно же закрыть глаза. (ВР, т. 1, с. 40)

3. Сохраняют переводчики конца 1890-х гг. и ироническое замечание о «пользе» высовывания языка и других движений, которыми полуграмотный человек помогает себе выводить буквы («кладет голову на левое плечо... и выводит языком воображаемые буквы по мере того, как рука выписывает их пером»):

These motions, although unquestionably of the greatest assistance to original composition, retard in some degree the progress of the writer...

Не подлежит никакому сомнению, что оба эти средства в высшей степени способствуют оригинальному творчеству, но нельзя в то же время не сознаться, что они замедляют процесс письма. (МШ, с. 388)

Хотя такие движения с одной стороны несомненно существенно содействуют композиции текста, но с другой, они не могут не отдалять успеха пишущего. (ДБ, т. 2, с. 115)

Все эти движения бесспорно оказывают большое содействие творческому процессу, но отчасти замедляют механическое выполнение такового. (ВР, т. 2, с. 58)

4. Вот, наконец, пример иронии, не понятой или по каким-то причинам пропущенной Введенским: «невыразимая благодарность» (а на самом деле — досада и злость) Уинкля за простодушное желание Снодграсса поспособствовать страшашей его дуэли со Слэммером. Все три поздних переводчика воссоздают авторскую иронию:

These were instances of friendship for which any man might reasonably feel most grateful. The presumption is, that the gratitude of Mr. Winkle was too powerful for utterance, as he said nothing, but continued to walk on—rather slowly.

Все это были такие доказательства дружбы, которые не могли не внушить чувства живейшей благодарности и, по всей вероятности, чувство это было в мистере Винкле так сильно, что он был не в состоянии его выразить, потому что он не сказал ничего и продолжал неспешно шагать далее. (ДБ, т. 1, с. 48)

Бывают доказательства дружбы, за которые нельзя не чувствовать самой глубокой, искренней благодарности. Надо полагать, что благодарность слишком уж переполнила сердце мистера Уинкля, так что он не в состоянии был выразить ее словами, а продолжал молча идти вперед, все более замедляя, впрочем, свои шаги. (ВР, т. 1, с. 38)

Только М. Шишмарева в данном случае выносит истинные чувства Винкля из подтекста в «авторский» текст:

Как проклинал мистер Уинкль эту безкорыстную дружбу, пока они молча шли рядом, погруженные каждый в свои размышления! (МШ, с. 24)

Воссоздание комического многословия и высокопарности

Переводчики 1890-х гг. очень последовательны в передаче такого стилистического приема Диккенса, как комически-многословное, нарочито возвышенное, книжное или наукообразное повествование о прозаических или обыденных вещах. С одной стороны, это свидетельствует о внимании переводчиков к стилевым особенностям оригинала и логично вытекает из их ориентации на максимальную формальную точность. С другой стороны, как мы помним, в случае с приемом повтора «естественность» и образцовая правильность стиля получала приоритет над точностью, и повторы нередко сглаживались и разбавлялись. Видимо, комическое многословие Диккенса резонирует с выработавшимся у поздних переводчиков «Пиквика» обстоятельным, многословным стилем, к которому их побуждает стратегия формальной точности, и не вызывает у них ощущения «вычурности» или неестественности текста.

1. Яркий пример — уже упоминавшееся здесь начало первой главы романа, где в шутивно-поэтическом тоне описывается утреннее пробуждение Пиквика:

That punctual servant of all work, the sun, had just risen, and begun to strike a light on the morning of the thirteenth of May, one thousand eight hundred and twenty-seven, when Mr.

Samuel Pickwick burst like another sun from his slumbers, threw open his chamber window, and looked out upon the world beneath.

Переводчики 1890-х гг. не только последовательно воссоздают это комически-возвышенный и многословный стиль, но и еще более распространяют этот фрагмент (пожалуй, единственное в их стратегии проявление «сотворчества-стилизации», которое роднит их с Введенским, — только ориентированное на классически-сложный, обстоятельный, книжный юмор, соответствующий новой литературной репутации Диккенса).

Величественное солнце — этот пунктуальнейший рабочий вселенной — озарило утро тысяча восемьсот двадцать седьмого года. Но величественное солнце не опередило великого человека: с первым его лучом мистер Пиквик восстал ото сна, как новое светило, распахнул окно своей комнаты и окинул задумчивым оком мир Божий, расстилавшийся у его ног. (МШ, с. 5—6).

Исправнейший сотрудник всех человеческих деяний, великолепное солнце, только что возвестило своим лучезарным сиянием наступление утра 13-го мая 1827 г. Одновременно с его первыми лучами восстал с своего ложа и мистер Самюэль Пиквик, это не менее блистательное светило мира духовного, отпер окно своей комнаты и окинул взором мир, расстилавшийся под его ногами. (ДБ, т. 1, с. 11)

Слуга, исполняющий с таким усердием все и вся и отличающийся примерною аккуратностью, а именно лучезарный Феб, только что встал и принялся озарять своим светом утро 13 мая 1827 года, когда мистер Самуэль Пиквик, подобно другому солнцу, внезапно воспрянул ото сна, широко раскрыл окна своей комнаты и выглянул на раскинувшийся кругом мир Божий. (ВР, т. 1, с. 10)

2. Еще один пример — описание рассерженного кучера, затевающего потасовку; комический эффект здесь строится на несоответствующих ситуации сдержанности, книжном многословии и «вежливости» (to be allowed the pleasure!) описания:

*What was the learned man's astonishment, when **that unaccountable person** flung the money on the pavement, and **requested in figurative terms to be allowed the pleasure of fighting him** (Mr. Pickwick) for the amount!*

Эту комическую вежливость сохраняет и М. Шишмарева...

*Но каково же было изумление ученого мужа, когда этот загадочный человек швырнул деньги на мостовую и **объявил в весьма картинных выражениях, что желает иметь удовольствие поколотить мистера Пиквика, не сходя с места.** (МШ, с. 7)*

...и В. Ранцов:

*Каково же было изумление ученого мужа, когда чудака-возница швырнул его шиллинг на мостовую и в чрезвычайно хлестких выражениях **изъявил желание доставить себе на упомянутую сумму удовольствие кулачного боя с мистером Пиквиком.** (ВР, т. 1, с. 12)*

Анонимный переводчик издательства Суворина, не заметивший комически-вежливой формулировки «доставить себе удовольствие», все же сохранил часть книжного колорита:

*Но каково же было удивление великого человека, когда этот непонятный человек бросил его шиллинг на мостовую и **в весьма образных выражениях сказал, что вместо такой платы он хотел бы лучше отделать мистера Пиквика с его шиллингом добрым боксом.** (ДБ, т. 1, с. 15)*

3. В этом примере мы видим, как переводчики воссоздают и даже распространяют обстоятельное, шутливо-серьезное описание фарсовой сцены: вдова Бардл в обмороке у Пиквика на руках, окружающие в изумлении, а маленький сын вдовы Бардл налетает на Пиквика с воплем и кулаками. Эту выходку маленького сорванца Диккенс иронически описывает как «прекраснейшее и трогательнейшее проявление сыновней привязанности»:

*The astonishment of the Pickwickians was so absorbing, and the perplexity of Mr. Pickwick was so extreme, that they might have remained in exactly the same relative situations until the suspended animation of the lady was restored, had it not been for **a most beautiful and touching expression of filial affection on the part of her youthful son.***

Комически-возвышенный стиль этой формулировки сохраняет и М. Шишмарева...

Изумление пиквикистов было до такой степени всепоглощающе, а затруднительное положение мистера Пиквика до того безвыходно, что, вероятно, все четверо так и продолжали бы стоять в своих неподвижных позах, пока к интересной вдове не вернулось бы утраченное сознание, если б ее юный отпрыск не прекратил этой живой картины прекрасным и в высшей степени трогательным проявлением сыновних чувств. (МШ, с. 131)

...и В. Ранцов:

Изумление пиккивкцев было до такой степени сногшибательно, а сам великий муж до того остолбенел от смущения, что все присутствовавшие в его гостиной остались бы, вероятно, в том самом положении, в каком находились в первое описанное нами мгновение до тех пор, пока исполненная нежных чувств хозяйка Пиквика не пришла бы в себя, если б их не вывело из этого столбняка дивное и трогательное проявление сыновней любви со стороны несовершеннолетнего Бардля. (ВР, т. 1, с. 188)

Из всех троих только анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» отказывается от возвышенно-многословной формулировки, ограничиваясь краткой иронической характеристикой выходки мальчугана:

Удивление пиккивкстов и растерянность мистера Пиквика были так сильны, что они могли бы простоять, как окаменелые, вплоть до того времени, пока нежная дама заблагорассудила бы прийти в себя, если бы безысходное положение это не было прервано взрывом сыновней любви. (ДБ, т. 1, с. 327)

5. И наконец, приведем еще один яркий пример сохранения этого стиливого приема: комически-научообразное, смешное самим этим поиском внутренней логики в нелогичном, описание выходок шальной лошади:

Mr. Pickwick had no leisure to observe either this or any other particular, the whole of his faculties being concentrated in the management of the animal attached to the chaise, who displayed various peculiarities, highly interesting to a bystander, but by no means equally amusing to any one seated behind him.

...By whatever motives the animal was actuated, certain it is that Mr. Winkle had no sooner touched the reins, than he slipped them over his head, and darted backwards to their full length.

М. Шишмарева прибегает при переводе этого отрывка к использованию «научной» лексики и соответствующего сложного синтаксиса:

Мистер Пиквик не имел досуга заметить странное поведение чужой лошади: все его способности были направлены на то, как бы управиться с собственным конем, который обнаруживал много интересных особенностей, чрезвычайно забавных для постороннего зрителя, но отнюдь не утешительных для тех, кто имел с ними дело. ...

Трудно сказать, какие побуждения руководили высоким конем — по крайней мере, мы не могли составить на этот счет никакого определенного заключения. (МШ, с. 53)

Анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» также сохраняет все признаки комической наукообразности: родовое слово вместо видового, многословие и сложность построения фраз, поиск внутренней логики в «побуждениях» лошади:

Животное это проявляло странности, крайне забавные для непричастного к делу наблюдателя, но весьма мало успокоительные для людей, которых оно влекло за собою.

...но каковы бы ни были руководившие ею побуждения, верно только одно, что как только мистер Винкель взялся за поводья, она вдруг опустила голову и попятилась так, что они снова выскользнули из его рук. (ДБ, т. 1, с. 99)

В. Ранцов не только сохраняет этот стилистический прием, но и усиливает его за счет использования книжной лексики (многообразный, надлежало, четвероногое):

*Ему пришлось сосредоточиться на управлении **животным**, запряженным в тележку. Оно действительно **обнаруживало многообразные особенности**, очень интересные для постороннего зрителя, но далеко не в такой степени забавные для человека, которому **надлежало** исполнять должность кучера. (ВР, т. 1, с. 77)*

*Какими бы, впрочем, **соображениями ни руководствовалось четвероногое животное**, но как только Уинкль дотронулся до поводьев, оно перебросило их себе через голову и отскочило назад на всю их длину. (ВР, т. 1, с. 78)*

Передача необычных сравнений и метафор

В соответствии со своим стремлением к формальной точности переводчики 1890-х гг. последовательно воссоздают развернутые и неожиданные сравнения и метафоры, которыми изобилует текст «Пиквикского клуба» — в том числе те, которые в силу своей энергичной, стремительной манеры «перевода не текста, но образов» пропускал Введенский.

1. Двое из трех переводчиков воссоздают комическое сравнение садовой лейки в руке мисс Уардль с детской погремушкой. Заметим, что Введенский пропускает это сравнение, воссоздавая этот отрывок стилистически верно, но достаточно вольно с точки зрения передачи конкретных образов:

*The spinster aunt trembled, till some pebbles which had accidentally found their way into the large watering-pot **shook like an infant's rattle.***

*Робкая дева задрожала так сильно, что мелкие камешки, случайно оказавшиеся на дне лейки, **запрыгали и затрещали, как детская погремушка.** (МШ, с. 83)*

Старая дева затряслась всем телом, так что камешки, случайно оказавшиеся в пустой лейке, запрыгали там со стуком, напоминаям детскую погремушку. (ВР, т. 1, с. 119—120)

Только анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» находит это сравнение слишком странным и сниженным и отказывается от его передачи:

Девственная тетушка при этом задоржала так сильно, что случайно попавшие в лейку камешки стали кататься по ее дну и, сталкиваясь между собою, производили звук весьма странный. (ДБ, т. 1, с. 151)

(При этом тот же переводчик почему-то не боится воссоздать не менее сниженное сравнение румянца на щеках тетушки с той же красной садовой лейкой:

«...цвет ее лица стал почти неотличим от цвета ее лейки»). (ДБ, т. 1, с. 151)

2. Еще одно сравнение, отсутствующее у Введенского и воссозданное у трех позднейших переводчиков — неудачливый наездник Уинкль, карабкающийся на лошадь, словно на борт военного корабля.

Mr. Winkle, thus instructed, climbed into his saddle, with about as much difficulty as he would have experienced in getting up the side of a first-rate man-of-war.

Между тем мистер Винкль карабкался на седло с такими усилиями, как будто лез без помощи лестницы на борт линейного корабля. (МШ, с. 52)

Следуя данной ему инструкции, Уинкль взобрался на седло, почти с таким же трудом, как если бы дело шло о том, чтобы подняться из лодки на борт первогоклассного линейного корабля. (ВР, т. 1, с. 77)

Анонимный переводчик, однако, снова немного снижает уровень странности — в его варианте Уинкль (видимо, с замиранием сердца) всходит на готовящийся к бою корабль, а не унизительно «карабкается» на борт:

Мистер Винкель, услышав это замечание, стал взбираться на свою клячу с тем же чувством, с которым, вероятно, всходил бы на собирающийся в битву военный корабль. (ДБ, т. 1, с. 97)

3. Последовательно воссоздается и такое развернутое сравнение, как уподобление засыпающего охмелевшего Пиквика гаснущему на ветру фонарю — сравнение, сохраненное, но значительно сжатое у Введенского.

Like a gas-lamp in the street, with the wind in the pipe, he had exhibited for a moment an unnatural brilliancy, then sank so low as to be scarcely discernible; after a short interval, he had burst out again, to enlighten for a moment; then flickered with an uncertain, staggering sort of light, and then gone out altogether.

Переводчики 1890-х гг. передают это место с большей формальной точностью (в частности, это касается перечисления перемен в состоянии Пиквика-«фонаря») — и при этом делают фразу более сложной, длинной и многословной.

Подобно газовому рожку на улице, при сильном ветре, он обнаруживал минутами сверхъестественную живость, потом начинал слабеть, замирать и почти погасал; затем опять вспыхивал, озарял ярким светом окружающие предметы и опять слабел и замирал; наконец, вспыхнул в последний раз, замигал, закачался и погас совсем. (МШ, с. 15—16)

Подобно газовому рожку, горящему на открытом воздухе во время ветра, выпрепный дух мистера Пиквика то вспыхивал на мгновение, обнаруживая неестественный блеск, то снова горел едва заметным пламенем для того, чтобы по прошествии некоторого времени вспыхнуть на мгновение ярким сиянием. Попеременно, то вспыхивая, то омрачаясь, он светил несколько времени неопределенным колеблющимся пламенем, а затем совершенно угас. (ВР, т. 1, с. 24)

Анонимный переводчик снова смягчает странность сравнения, не развертывая его вслед за автором до конца, где Пиквик-фонарь «вспыхивает и гаснет», а завершая привычным образом засыпающего человека:

Подобно газовому рожку на улице, подверженному порывам ветра, то ярко вспыхивающему, то вдруг меркнувшему до того, что его едва видно, он то воодушевлялся, то затихал совершенно. Наконец, голова его окончательно поникла... (ДБ, т. 1, с. 30).

4. Все переводчики 1890-х гг. воссоздают почти абсурдное в своей алогичности и поэтому смешное выражение конюха — лошадь, мол, такая спокойная, что не испугается, даже если мимо проедет воз обезьян с горящими хвостами.

'Shy, sir?-he wouldn't shy if he was to meet a vagin-load of monkeys with their tails burned off.'

А насчет пугливости, так она с места не двинется, если мимо нее проедет целый воз обезьян с огнем на хвостах. (ДБ, т. 1, с. 96)

— Она, сударь, не испугалась бы даже и в том случае, если бы встретила целую телегу, нагруженную обезьянами с подожженными у всех у них хвостами! (ВР, т. 1, с. 76)

М. Шишмарева, правда, несколько смягчает странность сравнения: «бегущее стадо обезьян» звучит смешно и дико, но все же естественнее, чем нагруженная этими животными телега.

— Что вы, сэр! Она не пугливая! **Выпусти на нее стадо обезьян с горящими хвостами** — она и ухом не поведет. (МШ, с. 52)

Таким образом, переводчики 1890-х гг. последовательно сохраняют индивидуальную странность диккенсовского стиля там, где она выражается на уровне неожиданных образов и их прихотливых параллелей. Возможно, это связано не только с бережным отношением к форме текста, ставшего классическим, но и со сложившейся к тому времени репутацией Диккенса как художника с богатым и причудливым воображением, которое преображает обыденный мир. Однако нельзя не отметить и параллельную тенденцию к смягчению странности некоторых сравнений: репутация Диккенса как мастера фантазий и гротескных образов конфликтует здесь с представлением о классике как явлении образцовом, а значит, нормативном, лишенном чрезмерной и ошеломляющей странности.

Передача особенностей ритмики

Для переводчиков конца XIX века воссоздание ритмической организации диккенсовского текста не является таким же однозначным приоритетом, как, например, формальная точность и исправление ошибок или пропусков прошлых переводов. Стратегия М. Шишмаревой, В. Ранцова и переводчика суворинского издательства в отношении ритмики Диккенса напоминает их стратегию в отношении повторов: самые яркие, явно опознаваемые случаи ритмизации текста, конечно, сохраняются, однако мы не найдем здесь любовного стремления Введенского к воссозданию и даже имитации этого приема. Если к богатой диккенсовской образности, юмору, иронии поздние переводчики исключительно внимательны, то языковая «орнаментальность», все, что касается творческой работы с языком и стилем, интересует их несколько меньше, чем интересовала Введенского. Для Введенского Диккенс был источником свежей, современной языковой и тематической струи, которую должна была осваивать русская литература (и он сам как ее

служитель, преподаватель и представитель); для поздних переводчиков Диккенс — образец «вечной», классической прозы с живой богатой образностью и глубокой нравственной идеей, и воссоздание экспериментальной необычности его стиля для них отступает на второй план по сравнению с другими переводческими задачами.

1. Яркий пример ритмической организации текста у Диккенса — описание сборов Пиквика в путешествие: ряд глаголов с окончанием на -ing, которые задают бодрый ритм сборов в дорогу, подчеркнутый внутренней рифмой:

*the operation of **shaving, dressing, and coffee-imbibing** was soon performed...*

Введенский, как мы помним, сохраняет этот ритм и даже внутреннюю рифму:

*потребовалось не больше полчаса для того, чтоб **обриться, умыться, одеться, напиток кофе...***

Переводчики 1890-х гг. воссоздают этот отрывок точнее (в частности, переводят soon как «быстро», «наскоро», тогда как Введенский вольно добавляет точное время «не более получаса»). Однако ни одни из поздних переводчиков не воссоздает ритм и внутреннюю переключку глагольных окончаний:

*...**бритье, умыванье, одеванье, кофе** быстро следовали одно за другим... (МШ, с. 6)*

*...и **бритье, и одевание, и завтрак** великого человека были совершены весьма быстро. (ДБ, т. 1, с. 12)*

*Существеннейшие операции **бритья, одеванья и питья кофе** были выполнены наскоро... (ВР, т. 1, с. 11)*

2. А вот пример противоположного по характеру ритма — плавного, основанного на синтаксическом повторе, подчеркивающего методичность одевания и сборов:

*...Mr. Pickwick proceeded to **put himself into his clothes, and his clothes into his portmanteau.***

Никто из переводчиков 1890-х гг. не сохраняет этого синтаксического повтора, воссоздавая лишь фактическую сторону текста:

*...мистер Пиквик **принялся одеваться и укладывать свои вещи.** (МШ, с. 6)*

*...мистер Пиквик **предался труду облачения своей особы и укладывания своих вещей** (ДБ, т. 1, с. 11)*

*...мистер Пиквик **начал одеваться и укладывать свои платья в чемодан.** (ВР, т. 1, с. 11).*

Справедливости ради скажем, что Введенский также не пытается воссоздать ритмическую организацию этой фразы и в целом довольно свободно перестраивает данный фрагмент.

3. Еще один пример выразительного ритма у Диккенса — описание графства Кент, звучащее, словно поэтическая строка:

Kent, sir — everybody knows Kent — apples, cherries, hops, and women.

Наиболее близко передает звучание этой фразы Шишмарева — и как раз за счет максимальной синтаксической близости к оригиналу. Но даже ей не удается воспроизвести четкий поэтический ритм этой фразы:

Кент этим славится — всякому известно: яблоки, вишни, хмель и женщины. (МШ, с. 14)

Анонимный переводчик суворинского издательства точно воссоздает смысл фразы, но отказывается от передачи ритма:

Ведь здесь мы в графстве Кент, а графство Кент славится на весь мир, сэр, своими яблоками, вишнями, хмелем и женщинами. (ДБ, т. 1, с. 27)

Так же поступает и Ранцов:

Здесь ведь Кентское графство, сударь! Кент, как известно, славится яблоками, вишнями, хмелем и женщинами. (ВР, т. 1, с. 22)

4. Одно из наиболее выразительных с точки зрения ритмики мест в «Пиквикском клубе» — это «полет на крыльях демонов», описание безумия из вставной новеллы «Рассказ сумасшедшего». Головокружительный, все убыстряющийся ритм этого отрывка построен на аллитерации, нанизывании коротких, односложных слов и многократном повторении союза *and*, который создает ощущение бесконечности полета:

I was borne upon the arms of demons who swept along upon the wind, and bore down bank and hedge before them, and spun me round and round with a rustle and a speed that made my head swim, until at last they threw me from them with a violent shock, and I fell heavily upon the earth.

Как мы помним, Введенский тщательно воссоздает ритм этого отрывка, нанизывая глаголы и используя в качестве вспомогательных средств анафору и внутреннюю рифму:

Демоны и чертенята подхватили меня на свои воздушные руки, понесли на крыльях ветра, заголосили, зажуужжали, застонали, засвистали, перекинули меня через высокий забор, закружили мою голову, и я грянулся без чувств на сырую землю.

Переводчики 1890-х гг. передают фактическую и образную сторону этого отрывка значительно точнее (например, у них сохранен образ ветра, сметающего на пути кусты и деревья); однако никто из них не передает в полной мере стремительного ритма. Легкий намек на ритмизацию делает М. Шишмарева («неслись, и кружились, и визжали»):

Я бежал не своей силой: проклятые демоны подхватили меня в свои когти и неслись со мной, как ураган, сокрушая на своем пути кусты и деревья, — неслись, и кружились, и визжали до того, что у меня мутилось в голове. И вдруг они подбросили меня высоко, высоко, и я всей тяжестью грохнулся о землю. (МШ, т. 125—126)

В. Ранцов полностью отказывается от передачи ритмической структуры этого фрагмента, включая туда даже явно тормозящий движение фразы причастный оборот:

Я чувствовал, как демоны подхватили меня на руки и помчали в вихре, сметавшем кусты и заборы, потом они начали вертеться со мной все быстрее и быстрее, так что голова пошла кругом, и наконец, выпустили меня из рук. Я тяжело грохнулся на землю и лишился чувств. (ВР, т. 1, с. 180—181)

Анонимный переводчик суворинского издательства также не воссоздает стремительного ритма, заданного перечислением глаголов, и четкого членения фразы на ритмические отрезки:

Демоны несли меня на руках своих, подобно урагану, сокрушающему на пути своем и дома, и леса. Они несли меня, бешено кружась, и я ничего не видел среди безумной быстроты этого кружения. Наконец, они меня бросили и я тяжело рухнул на землю. (ДБ, т. 1, с. 227)

5. Еще один пример лаконичного, бодрого ритма в «Пиквикском клубе» — сценка, в которой Уардль встречает пиквикистов после долгого, полного злоключений пути, хлопочет вокруг них и раздает приказания служанкам:

Emma, bring out the cherry brandy; now, Jane, a needle and thread here; towels and water, Mary. Come, girls, bustle about.'

Стратегия сглаживания ритмических особенностей, разумеется, не является для поздних переводчиков незыблемым правилом: как уже говорилось выше, в наиболее

ярких случаях они сохраняют ритм, внимательно относясь к стилистическому своеобразие Диккенса. Так, переводчик суворинского издания сохраняет ритм этой сценки и даже подчеркивает его, деля предложение на четыре отдельных коротких восклицания:

Эмма, принеси вишневки! Джен, подай ниток и иголок! Мэри, чистых полотенец и воды! Ну, поскорей, девушки, поскорей! (ДБ, т. 1, с. 104)

Живой, бодрый ритм воссоздает и М. Шишмарева:

Эмма, хересу! Джен, иголку и ниток! Мэри, воды и полотенца! Живо, девочки, пошевеливайтесь! (МШ, с. 56)

А вот В. Ранцов выбирает неторопливо-обстоятельный тон, свойственный его индивидуальной повествовательной манере, и отказывается от воспроизведения бодрого ритма оригинала:

Эмма! подай-ка нам сюда выпивку, а ты, Аннушка, вооружись-ка иголкой с ниткой, пока Маша принесет воды для мытья и полотенца. (ВР, т. 1, с. 82)

Перевод уэллериэмов

При воссоздании диккенсовского юмора переводчики 1890-х гг. стремятся к максимальной формальной точности, к верности фактической стороне оригинала. Это ярко видно на примере шуток-уэллериэмов. В отличие от ранних переводчиков, которые то полностью отказывались от перевода уэллериэмов, то заменяли их шутками своего сочинения, и от Введенского, который при передаче комических афоризмов Сэма Уэллера комбинировал очуждающие подходы (сохранение инокультурных реалий, комментирование) и осваивающие (адаптация, вплоть до полной замены диккенсовской шутки схожей по смыслу шуткой собственного изобретения), В. Ранцов, М. Шишмарева и анонимный переводчик суворинского издательства последовательно воссоздают уэллериэмы в их оригинальной форме, даже если для этого приходится прибегать к вводу в текст чуждых реалий и комментированию. Разумеется, это не отменяет эпизодических ошибок, связанных со всё еще недостаточным знанием особенностей британского быта и культуры (примеры таких ошибок будут показаны ниже), — но основной акцент делается на точную передачу смысла и на «исправление неточностей» перевода Введенского. Литературная репутация Диккенса как классика юмористической прозы требует именно

такого подхода: понять смысл, расшифровать оригинал и в точности передать читателю. Иногда этот подход чреват курьезами.

1. Например, перед переводчиками встает задача передачи уэллериума:

So I take the privilage of the day, Mary, my dear—as the gen'l'm'n in difficulties did, ven he valked out of a Sunday.

Речь в этой шутке идет о человеке, заключенном в долговую тюрьму: в воскресенье он имел право выходить на свободу, отсюда и «пользуюсь привилегией этого дня». У Введенского смысл ее понят правильно:

Поэтому уж я, милая Мери, пользуюсь привилегией этого дня,— как говаривал один джентльмен, возвращаясь в воскресенье домой из долговой тюрьмы

М. Шишмарева не поняла, что имеется в виду под «джентльменом в затруднительном положении», но, не желая оставить шутку без перевода, предложила свою догадку:

Итак, пользуюсь привилегией этого дня (как сказал в одно зимнее воскресенье некий джентльмен в затруднительных обстоятельствах, отправляясь на прогулку в летнем пальто...) (МШ, с. 391)

Анонимный переводчик суворинского издательства тоже не до конца понял культурно-исторический контекст, но не оставил шутку без перевода и также предложил догадку:

Пользуюсь привилегией этого дня — как говорил один джентльмен, запутавшийся в долгах и выходявший из дома только ночью... (ДБ, т. 2, с. 120)

Точно понял и воспроизвел смысл шутки только Ранцов:

...я пользуюсь привилегией этого дня, как говорил один джентльмен, находившийся в затруднительном положении, выходя из долговой тюрьмы по воскресеньям на прогулку... (ВР, т. 2, с. 62)

Ошибки переводчиков любопытны, но важнее то, что даже не до конца понимая шутку, они не чувствуют себя вправе отказаться от попыток максимально точного ее перевода.

2. Непростую задачу для переводчиков представляет и уэллериум, основанный на языковой игре (точнее, на приеме реализации метафоры — *out with it* означает и «выкладывать» дело, т. е. рассказывать, и «выкладывать» что-л. наружу):

...out vith it, as the father said to his child, when he swallowed a farden.

Введенский, которому обычно удается языковая игра, здесь не находит удачного варианта и заменяет шутку автора собственной:

...готов слушать вас, сэр, как говорил один ученик своему учителю, когда тот съездил его линейкой по голове.

М. Шишмарева стремится быть ближе к первоисточнику — если Введенский обыгрывает лишь саму ситуацию в общем виде (Уэллер готов слушать Пиквика и приводит абсурдную ситуацию, где некто также готов слушать собеседника), то Шишмарева, как и Диккенс, строит шутку на двух значениях слова «выкладывайте»:

...выкладывайте свое дело, как сказал судья одному вору, которого поймали с поличным. (МШ, с. 133)

В. Ранцову удастся еще более точный перевод языковой игры:

Вываливайте же скорее, как говорил отец своему ребенку, проглотившему медную гривну. (ВР, т. 1, с. 190)

Переводчик «Дешевой библиотеки» вообще не нашел удачного варианта, но даже с потерей смысла (почему Пиквик должен расплачиваться с Уэллером?) для него оказалось важным сохранить оригинальную канву шутки:

Значит, давай расплачиваться, как говорил некий отец своему ребенку, который проглотил шиллинг. (ДБ, т. 1, с. 239)

Как видим, при всем различии подходов к передаче языковой игры, переводчикам 1890-х гг. важно сохранить шутку, точнее ее фактическое и образное содержание, как можно более близкой к оригиналу.

3. Еще один пример точного перевода уэллеризма, который не был воссоздан Введенским:

This is rayther a change for the worse, Mr. Trotter, as the gen'l'm'n said, wen he got two doubtful shillin's and sixpenn'orth o' pocket-pieces for a good half-crown. (У Введенского — просто «эта перемена, кажется, не к лучшему для вас»).

Однако все поздние переводчики воссоздают эту шутку — и М. Шишмарева...

И, кажется, нельзя сказать, чтобы эта перемена была к лучшему, как выразился один джентльмен, когда ему подсунули два фальшивые шиллинга за настоящую полукрону. (МШ, с. 550)

...и В. Ранцов...

Обмен оказался невыгодным, как говорил один джентльмен, получив два фальшивых шиллинга и на шесть пенсов мелочи за настоящую полукрону. (ВР, т. 2, с. 279)

...и анонимный переводчик «Дешевой библиотеки»:

Однако перемена-то, можно сказать, к худшему! как говорил джентльмен, получивший оловянную пуговицу вместо настоящей полукроны. (ДБ, т. 2, с. 391)

4. Интересно, что там, где Введенский не только переводит уэллеризм, но и снабжает его развернутым историческим комментарием, переводчики конца XIX века ограничиваются лишь переводом:

'Here's your servant, Sir. Proud o' the title, as the living skellinton said, ven they show'd him.'

Введенский подробно комментирует эту шутку, рассказывая о том, кто такой Живой скелет:

...здесь, сэ, ваш слуга, гордый титулом и почетом, как говаривал Живой Скелет {В течение нескольких лет в Лондоне показывал себя за деньги какой-то голодный француз, прозванный «живым скелетом». Привольная жизнь в британской столице не пошла ему в прок: он пополнел, растолстел и, лишенный через это единственного источника своего дохода, умер с голода. Прим. перев.}, когда глазели на него праздные зеваки.

Переводчики 1890-х гг. не дают комментария к этой шутке, при этом, возможно, не до конца понимая ее культурно-историческую подоплеку (отсюда неясный «скелет» у суворинского переводчика вместо сенсационного названия «Живой скелет»):

Здесь ваш слуга, гордый титулом и равнодушный к презренному металлу, как говорил живой скелет, когда его показывали публике за три пенса с рыла. (МШ, с. 179)

Ваш слуга, сударь, здесь налицо! Горжусь своим титулом, как говорил живой скелет, который показывали на ярмарке. (ВР, т. 1, с. 251)

К вашим услугам, сэ, как восклицал скелет, который показывали публике по три пенса за просмотр. (ДБ)

5. Наконец, приведем еще один пример того, как переводчики 1890-х гг. исправляют «небрежность» Введенского, пропустившего следующий уэллеризм:

Then the next question is, what the devil do you want with me, as the man said, wen he see the ghost?' (У Введенского: «Теперь вопрос такого рода: за каким бесом вы хотите дарить мне ваши деньги?»)»

Все три переводчика 1890-х гг. восполняют этот пропуск:

Остается только узнать, какого чорта вы от меня хотите, как говорил один мудрец, когда к нему являлись выходцы с того света. (ДБ, т. 1, с. 192)

Затем, однако, естественно возникает вопрос: «На какого чорта я вам нужен», выражаясь словами человека, встретившегося с привидением. (ВР, т. 1, с. 154)

Теперь вопрос: какого чорта вам от меня нужно? как сказал один храбрец, увидев во сне привидение. (МШ, с. 107)

Передача языковой игры

В отличие от Введенского, которого случаи языковой игры у Диккенса чаще всего стимулировали к свободной творческой стилизации, включая значительные отступления от подлинника, переводчики конца XIX века ставят своим приоритетом точность — они либо прибегают к транслитерации и объяснению игры слов в комментариях, либо строят игру на созвучии или искажении слов, как в оригинале, независимо от того, достигается ли этим соответствующий смысловой или комический эффект.

1. Яркий пример диккенсовской языковой игры — искаженное слово «суаре» в записке лакея, который хочет казаться светским человеком, но за счет неправильного написания полужанровых светских слов выглядит напыщенно и смешно:

A select company of the Bath footmen presents their compliments to Mr. Weller, and requests the pleasure of his company this evening, to a friendly swarry, consisting of a boiled leg of mutton with the usual trimmings. The swarry to be on table at half-past nine o'clock punctually.

Игра здесь строится на комическом искажении написания слова «суаре» — swarry вместо soir e — и недопонимании его смысла (это званый вечер, но для лакеев это название угощения, которое «будет на столе в половине десятого»). Введенский передает оба измерения языковой игры: его «суварея из поваренной бараньей ноги» не только звучит комически-неправильно, но и фонетически перекликается с названием отварного кушанья. Этой отсылки нет у автора, но находка Введенского добавляет еще один уровень комизма:

Отборнейшая компания батских служителей, свидетельствуя свое почтение м-ру Уэллеру, покорнейше и усерднейше просит его удостоить своим посещением их дружественную суварею, состоящую из поваренной бараньей ноги с приличными прибавлениями и приправами, извещая при этом, что суварея будет сегодня за столом в половине десятого ночью — акурать.

Переводчики 1890-х гг. подходят к этому отрывку более формально. Так, М. Шишмарева воссоздает лишь искаженное написание мудрёного слова и ошибочные представления лакеев, для которых суаре — это угощение:

*Избранное общество Батских служителей свидетельствует свое почтение мистеру Уэллеру и просит его почтить своим присутствием их скромный **суарей** в дружеском кругу. **Суарей** назначен на сегодняшний вечер, начнется ровно в половине десятого и **будет состоять из вареной говядины с обычными приправами.** (МШ, с. 446)*

Аналогичным образом поступает и В. Ранцов:

*Избранное общество батских лакеев, свидетельствуя глубокое почтение мистеру Уэллеру, просит его удостоить своим посещением приятельскую их **суарею, состоящую из вареной бараньей ноги с обычными приправами.** Участвующие должны собраться к столу ровно в половине десятого. (ВР, т. 2, с. 136)*

Анонимный переводчик суворинского издательства оставляет лишь обыгрывание искаженного понимания слова, используя при этом совершенно правильную фонетическую форму (в его переводе «суаре» заменен на «раут»):

*Общество избраннейших лакеев в Бате, свидетельствуя свое почтение мистеру Уэллеру, просит его удостоить чести своего присутствия **на рауте, состоящем из вареного бараньего плеча с соответствующим гарниром. Раут будет подан на стол ровно в половине десятого.** (ДБ, т. 2, с. 215)*

2. Еще один хрестоматийный пример языковой игры — письмо Сэма Уэллера к возлюбленной, которое он сам не может разобрать из-за клякс и читает с забавными ошибками: a-damned вместо ashamed, circumwented вместо circumscribed. Введенский соблюдает не только внешнюю форму этого приема, построенного на схожем написании слов, но и намеренно выбирает лексику так, чтобы неразборчивый почерк Сэма комически сталкивал возвышенную, чувствительную лексику с лексикой подчеркнуто прозаической и неуместной в любовном письме («просверленным» вместо «пристыженным», «оконтуженным» вместо «сконфуженным»).

М. Шишмарева также формально следует этому принципу, однако лексику выбирает произвольно, по внешнему созвучию:

—...я чувствую себя настоящим **барабаном**... (...)

— Чувствую себя настоящим **бараном** и готов уни...(...)

— *Унизиться* может быть?

— *Нет, не то. Уничтожиться* — вот оно как. (МШ, с. 390)

Ни «барабан и баран», ни «унизиться и уничтожиться» не создают контраста между романтическим и прозаическим, однако принцип языковой игры передан здесь точно:

Аналогичным образом поступает и Ранцов:

— *Прелестное создание, я чувствую себя сгущенным... (=смущенным)*

— *Чувствую себя смущенным и совершенно сбитым с по... (...)*

— *Может быть, ты чувствуешь себя сбитым с панталыку?*

— *Нет, не с панталыку, а с позиции!* (ВР, т. 2, с. 61)

Слово «сгущенный» кажется выбранным произвольно, по признаку формального созвучия, и не создает комического контраста, а выражения «сбитый с панталыку» и «сбитый с позиции» вообще являются синонимами, принадлежащими к разговорному стилю.

Анонимный переводчик издательства Суворина также сохраняет лишь внешнюю форму приема: в его варианте тоже пропадает контраст возвышенной и прозаической лексики, потому что вся лексика — и «правильная», и «ошибочная» — принадлежит к комическому ряду:

— *Возлюбленное существо мое, я чувствую, что сердце мое размокает...*

— *Да, так! «Сердце мое размякает»... Нет! (...) Сердце мое разжижается...* (ДБ, т. 2, с. 116—118)

3. Зато там, где порывистый Введенский, сосредоточившись на какой-нибудь одной яркой стилевой черте (например, ритмике речи), не замечает языковой игры, позднейшие переводчики воссоздают ее с точностью — например, в рассказе Джингля о том, как погибла мать семейства, расшибив голову об арку:

Terrible place—dangerous work—other day—five children—mother—tall lady, eating sandwiches—forgot the arch—crash—knock—children look round—mother's head off—sandwich in her hand—no mouth to put it in—head of a family off—shocking, shocking!

Введенский не замечает двусмысленности во фразе «head of a family off», однако все переводчики 1890-х гг., стремясь восполнить эту неточность, воссоздают языковую игру:

Как-то на днях целое семейство — пятеро детей, мать, бабушка... сидят, едят сандвичи, а про ворота-то забыли!.. Трррах!... Дети оглядываются — мать сидит без

головы! Сандвич в руках, а рта, чтобы его положить, уже нет!... **Так главы семейства и не стало.** (ДБ, т. 1, с. 20)

Раз тут вышел такой казус: ехала семья, - пятеро детей, мать - высокая женщина, - кушала бутерброды и забыла про арку. Вдруг щелк, трах! Дети оглянулись, а мамаша сидит уже без головы с бутербродом в руках. Кушать его и нечем. **Целая семья в некотором роде оказалась обезглавленной.** (ВР, т. 1, с. 17)

Из трех переводчиков только М. Шишмарева не замечает этой словесной игры: Помню раз... пятеро детей ... мать – высокая женщина... ела тартинки... забыла про ворота... хлоп! Трах! дети оглядываются... мать без головы... в руке тартинка... нечем есть... **мать семейства — ужасно, ужасно!** (МШ, с. 10)

4. Еще один пример языковой игры, воссоздаваемой точно, но формально — эпиграмма на обманутого мужа Потта, чья жена кокетничает с Винклем:

"LINES TO A BRASS POT

"Oh Pott! if you'd known

How false she'd have grown,

When you heard the marriage bells tinkle;

You'd have done then, I vow,

What you cannot help now,

...

Языковая игра здесь двухслойная: во-первых, обыгрывается фамилия Потт, созвучная с медным котелком (pot) как символом глупости, пустоголовости, во-вторых — пропущенная последняя строка явно подсказывает рифму Winkle.

М. Шишмарева не воссоздает этой игры, ограничиваясь прозрачной рифмой на слово «Потт»; заголовок «Пустой сосуд» также имеет возвышенные (библейские) коннотации и мало соотносится с глупостью и недальновидностью:

Пустой сосуд

Сосуд пустой! когда б ты мог понять

То, что весь свет теперь успел узнать

О походе днях леди миловидной,

Узнал бы ты, что твой приятель П...

Сей муж примерно безобидный —

И туп, и глуп, как некий длинноухий скот. (МШ, с. 206)

Анонимный переводчик точно воссоздает заглавие («К медному горшку») и ассоциацию «пустой медный горшок – пустая голова, глупость», однако собственно языковая игра Pott-Pot не воспроизведена в переводе. Сохранен лишь намек на фамилию Уинкля в отточии.

К медному горшку

О горшок, горшок ты глупый,

кабы знал твой медный лоб,

Как про все твои делишки

Все соседи говорят,

Даже ты уразумел бы

Что давно тебе пора

Выгнать чванную хозяйку

С милым В... со двора. (ДБ, т. 1, с. 362)

В. Ранцов также обыгрывает только фамилию «Уинкль», рифмуя ее с венчальным звоном, но языковую игру вокруг «горшка» не сохраняет, да и заглавие стиха меняет на более прозрачное:

Рогатому публицисту:

Если б мог ты угадать,

Как она тебя обманет,

Ты не стал бы, глупый Потт,

Ожидать, пока гром грянет,

Ты хоть нравственный урод,

Но заслышав звон венчальный,

Бим-бим-бом и тинкель-тинкль,

Ты швырнул бы в огород

Ее перстень обручальный,

Закричав на весь народ:

Пусть берет ее сам У... (ВР, т. 1, с. 287)

Для сравнения приведем подход Введенского, который не сохраняет языковую игру Pott — Pot, но передает ее смысл при помощи названия «Медный лоб», передающего

идею глупости; фамилию же предполагаемого любовника миссис Потт переводчик прячет в насмешливо-веселый припев-перезвон «Вин-киль-киль».

Медный лоб.

*О, еслиб знал ты, медный лоб,
Какой ты близорукий клоп
Среди своей семьи безстыдной!*

Вин-киль-киль!

Вин-киль-киль!

*Ты понял бы, смешной урод,
Что ты давно двурогий крот,
Слепой к проказам мистрисс П****

Вин-киль-киль! Вин-киль-киль!

5. Наконец, яркий пример, касающийся не столько языковой игры, сколько тесно связанного с ней словотворчества. При передаче «сконструированных» сленговых слов Введенский отдавал приоритет живости и разговорности звучания, тогда как переводчики 1890-х гг. — прозрачности смысла. Например, глагол to burk, образованный от имени известного серийного убийцы Борка, продававшего трупы жертв в анатомический театр, Введенский переводит как «заборковать», придавая ему гибкую форму по законам живого языка. Переводчики 1890-х гг. прибегают к описательному переводу, сосредоточившись на передаче смысла — конструирование неологизма, который имел бы жаргонно-естественную форму, не входит в их задачи:

Т. е. вы хотите сказать, что его убили? (ДБ, т. 2, с. 74)

Неужели, Сэм, вы хотите сказать, что какой-то негодяй добыл его труп для анатомического театра по способу Бёрка? (МШ, с. 364)

Уж не сделался ли он жертвой поставщика трупов, Самуель? (ВР, т. 2, с. 25)

Передача просторечия

По сравнению с Введенским переводчики 1890-х гг. достаточно сдержаны и консервативны в передаче просторечия. Если для Введенского просторечная стихия Диккенса была областью творческих инноваций в литературе, предметом литературных экспериментов и споров, то в конце XIX века эта проблема отошла на периферию. Разумеется, поздние переводчики опознают просторечие в «Пиквикском клубе» и

сохраняют его; однако мы не увидим у них того увлечения просторечной стихией и мастерской игры этим пластом языка, что в переводе Введенского. Нередко переводчики 1890-х гг. ограничиваются сдержанным вкраплением просторечных лексем в нейтральный стиль, еще чаще они используют для передачи просторечия идиомы — меткие, проникнутые народной мудростью и наблюдательностью, но уже стандартизированные, устойчивые, готовые формы речи. Вот несколько примеров.

1. Одним из самых ярких носителей просторечия в романе является, конечно, Сэм Уэллер. Вот, например, его шутливая похвала старой шляпе: просторечны здесь и фонетические и грамматические неправильности, и меткое слово *tile* (черепица, которой кроют крышу) по отношению к шляпе.

"Tain't a wery good 'un to look at," said Sam, 'but it's an astonishin' 'un to wear; and afore the brim went, it was a wery handsome tile. Hows'ever it's lighter without it, that's one thing, and every hole lets in some air, that's another—ventilation gossamer I calls it.'

Переводчики 1890-х гг., воссоздавая этот отрывок, лишь намекают на его просторечное звучание. Например, анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» использует с этой целью лишь разговорное прибавление частицы «-то» к концу слова и грамматическую неправильность «у ней».

— **Теперь-то** она невзрачна стала, — сказал он, кивая головой на свой головной убор, — а прежде, когда у ней еще был целы поля, — это был отличнейший боливар!! Ну а теперь зато без полей она стала гораздо легче. Кроме того, в каждую дырку проходит воздух, а это тоже очень удобно! Я называю это шляпой с вентиляцией. (ДБ, т. 1, с. 239)

В. Ранцов тоже очень сдержан — на просторечие в его переводе намекает только «головная покрывка» и разговорное «значит».

На вид она неказистая, — заметил он, — но для носки очень хороша и, пока не рассталась с полями, была очень недурною головною покрывкой. Впрочем, без полей она сделалась еще удобней, потому что голове легче, ну да, кроме того еще, каждая дыра свободней пропускает сквозь себя воздух. Вот, значит, и получается вентиляция. (ВР, т. 1, с. 190)

М. Шишмарева также сдержана в использовании просторечной лексики (по сути, к этому пласту языка относятся только два слова: «покрывка» как синоним для шляпы и форма «побрезгать» вместо «побрезговать»). Эффект разговорности она создает за счет

использования частиц и вводных словечек. Более того, в ее перевод вторгается книжное слово — «усовершенствованный».

*Покрышка не из важных, — сказал он, кивая в переднюю на свой головной убор, — но в носке удивительная штука — лучше не надо. Теперь-то поля отслужили свой век, да и поистерлась, а с полями была хоть куда — любой фронт не **побрезгал** бы. Впрочем на мой взгляд так оно даже лучше: одно дело — легче, а другое — ветерком продувает, одним словом — вентиляция. Усовершенствованный вентилятор — так я ее и зову. (МШ, с. 133)*

Для сравнения тот же отрывок в переводе Введенского: помимо просторечных и разговорных черт («шляпенка», «немудрящая», «сгнули», «дырья»), переводчик ищет образные эквиваленты для метких выражений Уэллера: «черепица на дырявую крышу», «летучий вентилятор». При этом он ставит образность и яркость этих выражений в приоритет перед точностью: ни «дырявой крыши», ни «летучего» вентилятора в оригинале нет, но эти образы создают то ощущение веселой и беззаботной бедности, которое излучает Уэллер.

*Шляпенка не мудрящая, сэр, — сказал он, вынимая платок из кармана, — но для носки, я вам скажу, материал чудодейственный, **лучше всякой черепицы, что идет на дырявую крышу**. Поля, правда, в ней исчезли, то есть **сгнули**, сэр; но это ничего, или даже, это очень хорошо, потому, во-первых, что без полей она гораздо лучше, и потому, во вторых, что ветерок свободнее продувает через **дырья**. Я прозвал ее **летучим вентилятором**, сэр.*

2. Еще один пример того, насколько сдержаны переводчики 1890-х гг. в передаче просторечия — слова Тони Уэллера, простодушного отца Сэма, о том, как зовут его невесту, которая еще не знает о свадьбе:

*"Susan Clarke, **Markis o' Granby, Dorking**," says my father; "she'll have me, if I ask. **I des-say—I never said nothing** to her, but she'll have me, I know."*

Хотя в оригинале мы видим просторечные элементы, М. Шишмарева, например, вообще отказывается от них:

Сусанна Кларк, трактир „Маркиз Гренби“ в Доркинге, — говорит отец. — Я думаю, она меня возьмет, если я посватаюсь; я еще с ней не говорил, но я знаю, она согласится. (МШ, с. 104)

В. Ранцов поступает таким же образом:

Думаю, что она за меня пойдет, если я посватаюсь. Положим, я ей пока на этот счет ничего не говорил, но все-таки она наверное за меня пойдет. (1, 149)

Только анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» намекает на просторечное звучание этой фразы с помощью частицы «-то» и разговорного синтаксиса:

*“Она, пожалуйста, за меня пойдет. **Говорить-то** я с ней об этом ни слова еще не заговаривал, а только что, пожалуйста, она все-таки пойдет”.* (1, 188)

Для сравнения приведем перевод Введенского, который обильно употребляет просторечие, при этом (в отличие от поздних переводчиков) достаточно свободно отступая от текста:

*Так и быть, говорит мой отец: пишете м-с Сусанну Клерк, вдову сорока трех лет, прачку ремеслом, из прихода Марии Магдалины: я еще ей ничего не говорил, ну, да, **авось**, она не **заартачится**: баба **повадливая!***

3. Нельзя сказать, однако, что переводчики 1890-х гг. последовательно сглаживают просторечие в «Пиквикском клубе». С другой стороны, степень внимания их к этому аспекту диккенсовского стиля очень неоднородна. Яркий пример — рассказ Сэма Уэллера о том, как обманом женили его отца, кучера Тони Уэллера; в оригинале этот фрагмент полон и просторечных языковых неправильностей, и экспрессивных выражений (*dash my veskit, damme*).

*"Licence, Sir," says he.—"What licence?" says my father.—"Marriage licence," says the touter.—"Dash my veskit," says my father, "I never thought o' that."—"I think you wants one, Sir," says the touter. My father pulls up, and thinks a bit—"No," says he, "**damme**, I'm too old, **b'sides**, I'm a many sizes too large," says he.—"Not a bit on it, Sir," says the touter.—"Think not?" says my father.—"I'm sure not," says he; "we married a **gen'l'm'n** twice your size, last Monday."—"Did you, though?" said my father.—"To be sure, we did," says the touter, "you're a **babby** to him—this way, sir—this way!"*

М. Шишмарева последовательно воссоздает стилистику этого отрывка, используя и экспрессивные обороты («провалиться мне на этом месте», «каналья», «бестия»), и меткую просторечную лексику («шут», «так и рассыпается»), идиомы («сущий младенец», «с места не сойти»):

*«Разрешение, сэр», — говорит тот. «Какое разрешение?» — «Разрешение на брак» — это опять тот **шут**. «**Провались я на этом месте**, — говорит отец, — если я когда-*

нибудь об этом думал!» «А я полагал, вы за разрешением, сэр». **Этакая хитрая бестия.** Отец постоял, подумал. «Нет! — говорит, — куда мне! Стар я, да и грузен к тому ж». Так это он говорит, а тот сейчас: «Вот уж неправда, сэр: нисколько вы не грузны, то есть ни капельки!». «Вы думаете?» — говорит отец. «Чего тут думать: всякий вам то же скажет. Да вот, еще в прошлый понедельник мы женили джентльмена вдвое толще вас». «Ну?! — говорит отец. — Побожись!» «**С места не сойти, коли вру!**» — так и **рассыпается, каналья.** — «Такой толстяк, что Боже упаси! Вы перед ним **сущий младенец, сэр.** Пожалуйте, сэр, сюда!». (МШ, с. 103)

Аналогичным образом поступает и В. Ранцов:

— Вам, сударь, надо получить разрешение! — Какое такое разрешение? — спрашивает отец. — Разрешение по наилучшей, что ни на есть, форме! — отвечает ловкач. — На какой предмет, **однаже,** оно требуется? — спрашивает отец. — На вступление в брак! — отвечает хитрец, придерживая отца за фалды. — «Отпустите меня, пожалуйста! — говорит отец. — Мне и в голову не приходило жениться!». — «А все-таки вам надо взять разрешение, сударь!» — возражает **этот, значит, пройдоха,** придерживая отца еще крепче за фалды. Тому поневоле пришлось тогда остановиться. Подумал **маленько,** да и говорит: «Нет, **чорт возьми!** Я слишком уж стар, да и, **окромя** того, чересчур толст для этого дела». — «Напрасно беспокоитесь на этот счет, сударь, вы будете как раз, что называется, **в самую соразмерность.**» — «Неужели я и впрямь не слишком толст» — осведомился отец. — «Понятное дело, нет! Мы на прошлой неделе, в понедельник, женили джентльмена по крайности вдвое супротив вашей толщины». — «**Так таки** и женили?» — «**То есть** в наилучшем порядке! — объявил ловкач. — Вы, сударь, по сравнению с ним просто малолетний ребенок. Пожалуйте-ка сюда! В эту дверь!». (ВР, т. 1, с. 149)

А вот переводчик «Дешевой библиотеки» из всей просторечной палитры использует лишь экспрессивное, но достаточно стертное «чорт возьми»:

Вдруг выскакивает комиссионер, и руку уж к шляпе приложил. «Разрешение, сэр? Разрешение?» — «Какое разрешение?» — спрашивает отец. — «Разрешение на женитьбу». — «Да я, **чорт возьми,** совсем жениться и не собираюсь!» — «А мне так думается, вам-то жениться и следует!» — привязался комиссионер. Отец остановился и призадумался. — «Да нет, говорит, уж стар я для этого, да и растолстел — **чорт**

возьми — слишком!» — «Полноте, сэръ! Разве это помеха?» — лопочет комиссионер. — «А то и в самом деле разве жениться?» — говорит отец. — «Понятное дело жениться, сэръ. Вы мужчина как раз в поре! Пожалуйста сюда!». (ДБ, т. 1, с. 187)

4. Любопытно, что переводчики 1890-х гг., воссоздавая просторечие и народную речь, склонны к использованию идиом — пословиц, поговорок, фразеологизмов, т. е. уже стандартизированного и отлившегося в форму языкового материала. Что касается окказионализмов и экспрессивной лексики, то ее запас у поздних переводчиков гораздо скромнее, чем у Введенского, который смело экспериментирует с просторечным пластом языка. Вот, например, как они передают реплику извозчика, который грозитя поколотить Пиквика, даже если ему придется отсидеть за это полгода под арестом:

But I'll give it him, if I've six months for it. Come on!

Многочисленное английское I'll give it, что в данном контексте означает «задать трепку», «поколотить», М. Шишмарева переводит фразеологизмом «задать перцу»:

Уж задам я ему перцу — полгода отсижу, а задам. (МШ, с. 8)

В. Ранцов (который здесь почему-то следует стратегии критикуемого им Введенского и использует просторечие обильнее, чем в оригинале), тоже прибегает к устойчивому выражению — «любо-дорого смотреть»:

*Я отчехвощу его сейчас так, что любо-дорого будет смотреть! Пускай меня потом засадят на шесть месяцев в кутузку. По крайности, и у него **рыло** будет в крови. (ВР, т. 1, с. 13)*

Переводчик суворинского издательства также прибегает к фразеологизму:

*Пусть меня засадят хоть на шесть месяцев, а я все-таки **разделаюсь с ним по-свойски!** (ДБ, т. 1, с. 15)*

5. Другой яркий пример такого использования фразеологизмов как устоявшихся, «принятых» языком единиц — перевод В. Ранцовым реплики Уэллера, намекающей на то, как Джингль некоторое время назад провёл Пиквика:

*'Queer start **that 'ere**, but he was **one too many for you**, warn't he? **Up to snuff and a pinch or two over—eh?'***

Там, где Диккенс распространяет и обыгрывает фразеологизм up to snuff, означающий пронырливого и ловкого человека и восходящий к нюханию табака, Ранцов использует целую палитру фразеологизмов:

Вы ловко пустились тогда за ним, да только он не из таковских: знает тоже, где раки зимуют! Пока вы собирались задать ему перцу, он давным-давно навострил лыжи. (ВР, т. 1, с. 189)

Переводчик «Дешевой библиотеки» вообще отказывается от передачи необычного просторечия этой фразы, ограничиваясь разговорным «того»:

— *А презабавный был то молодец. Он вас, кажется, немножко того?*(ДБ, т. 1, с. 239)

Шишмарева сочетает отдельную просторечную лексику (раскипятиться, тягаться) с устойчивым сочетанием «продувная шельма»:

Здорово вы тогда раскипятились, только где вам тягаться с этим плутом! Продувная шельма — нечего сказать. (МШ, с. 132)

6. В заключение приведем пример, который, на наш взгляд, хорошо демонстрирует особенности индивидуальной стратегии каждого их переводчиков в отношении просторечия: реплика Сэма Уэллера о богатом постояльце гостиницы. Помимо просторечных фонетических и грамматических искажений, здесь присутствует меткий окказионализм гостиничного слуги — *regular threepennies*, буквально «обычный трехпенсовик», то есть постоялец, от которого не получишь за чистку сапог больше трех пенсов. Введенкий переводит это выражение вольно, но сохраняя просторечную окраску и образность: «так себе какой-нибудь скалдырник в три пени за чистку»

'You didn't you say so before,' said Sam, with great indignation, singling out the boots in question from the heap before him. 'For all I know'd he was one o' the regular threepennies. Private room! and a lady too! If he's anything of a gen'l'm'n, he's vurth a shillin' a day, let alone the arrands.'

М. Шишмарева пользуется просторечием наиболее активно: в ее переводе есть и просторечная лексика, и фразеологизм («не мелко плавает»), и разговорный синтаксис:

— *Что ж ты раньше не сказала!* — проговорил с негодованием Сэм, отставляя в сторону сапоги нумера двадцать второго. — Я думал, шаромыжник какой-нибудь, из тех, что дают три пенса за чистку. А он — *вишь ты!* Отдельный кабинет, да еще с дамой! *Не мелко плавает. Этак, пожалуй, и по шиллингу на день зашибеешь, не считая рассылок.* (МШ, с. 102)

Переводчик «Дешевой библиотеки» гораздо более сдержан в использовании просторечия — в его варианте мы встречаем только две по-настоящему просторечные

лексемы, а *regular threepennies*, просторечный компонент которого Шишмарева передала словом «шаромыжник», анонимный переводчик передает гораздо более нейтральным «трехпенсовый»:

— *Так чего ж ты раньше **не дышала!** — вскричал Сам... — Я думал, что это кто-нибудь из трехпенсовых! Отдельный кабинет и лэди в придачу! Если у него **в шкуре** хоть капля джентльменской крови, он принесет мне по меньшей мере по шиллингу в день, не считая поручений.* (ДБ, т. 1, с. 185)

А вот у В. Ранцова скудное использование просторечной лексики сочетается с распространением текста и совершенно книжным синтаксисом, лишенным инверсий, эллипсисов и других примет разговорной речи:

— *Отчего же ты не сказала мне этого раньше? ... На первый взгляд я счел его просто-напросто **трехкопеечным шаромыжником**. Между тем вдруг у него оказывается частная гостиная, да еще дама. Если он хоть сколько-нибудь **смахивает** на джентльмена, то заплатит мне по шиллингу в день, не считая особого вознаграждения за исполнение различных поручений.* (ВР, т. 1, с. 147)

В целом же, как видим, стратегия поздних переводчиков в отношении просторечия гораздо менее однородна и последовательна, чем стратегия Введенского, и мы можем предположить, что данная переводческая проблема не являлась для них основной. Сдержанность в использовании просторечия, особенно экспрессивной его части, можно отнести на счет тяготения переводчиков 1890-х гг. к образцовому стилю, важным качеством которого является чувство меры, что закономерно с учетом новой литературной репутации Диккенса как классического автора. Также возможно, что здесь имеет место сознательное или нет «отталкивание» от переводов Введенского с его любовью к обильному просторечию.

Отказ от стилизации под Гоголя

Поскольку перед переводчиками 1890-х гг. не стоит задача поиска «места» для Диккенса в русской литературной культуре, задача его ввода в круг чтения русской публики через аналогию с крупнейшим отечественным литературным явлением — Гоголем — и «укрепления» отечественных новаторских тенденций через перевод крупного зарубежного автора, — эти переводчики уходят от имитации гоголевского идиостиля, столь характерной для Введенского.

1. Яркий пример этого отхода от гоголевской стилистики — фрагмент разговора Тони Уэллера с чиновником, выдающим разрешения на брак.

"And what's the lady's name?" says the lawyer. My father was struck all of a heap. "Blessed if I know," says he.—"Not know!" says the lawyer.—"No more nor you do," says my father; "can't I put that in arterwards?"—"Impossible!" says the lawyer.

Для Введенского этот отрывок был удачным поводом применить гоголевскую стилизацию и даже привнести в перевод некоторые отечественные культурные стереотипы, обыгрываемые тогда реалистической литературой: хамская и грубая манера общения чиновника с простым человеком.

*... "а как зовут вашу невесту"? — Отец мой стал в тупик. — Не знаю, — говорит, — у меня нет невесты. — "Как не знаете? — говорит пожилой джентльмен: **зачем же вы сюда пришли? да как вы смели, говорит, да я вас, говорит, да вы у меня!..** " говорит. **Делать нечего, отец мой стухнул. Место присутственное: шутить нечего.***

Весь текст, выделенный жирным шрифтом, полностью принадлежит Введенскому; он представляет собой отсылку к одной из тем реалистической литературы на образном уровне, и стилизацию под Гоголя с его повторами, имитацией устной речи и обильным использованием коммуникативных единиц — на языковом уровне. Ни у одного из позднейших переводчиков мы не находим подобных решений:

*«Имя невесты?» Тут мой отец и осекся. «Разрази меня Бог, если я знаю!» — говорит. **«Не знаете, как зовут вашу невесту?»**. — «Ей-Богу, не больше вашего знаю, сэр», — говорит отец. — «Нельзя ли вписать имя после?» (МШ, с. 104)*

*“А как зовут вашу будущую лэди?” — Тут отец уж совсем в тупик встал. — “Да черт меня побери, говорит, если я это знаю!” — **“Как вы не знаете?” — спрашивает чинушка.** — “Понятно, не знаю, как не знаете этого и вы! Да разве же нельзя будет записать имя потом?” — “Никак невозможно”. (ДБ, т. 1, с. 187)*

*Потрудитесь теперь сказать имя невесты? — говорит чиновник. — Отца это разом ошарашило, словно его кто ударил дубиной по голове. — Разрази меня господь, если я знаю, как ее зовут! — **Как не знаете и по какой это будет причине?** — строго заметил ему чиновник. — Да просто-напросто потому, что невесты у меня еще на примете нетути. Нельзя ли вписать невесту как-нибудь потом? — отвечает ему отец. — Нет, это по закону не разрешается, — отрезал ему чиновник. (ВР, т. 1, с. 149)*

2. Еще один пример того, как переводчики 1890-х гг. отходят от стилизации под гоголевскую манеру в сторону большей формальной точности — начало вставной новеллы о Томе Смарте, написанной в форме устного рассказа.

*One winter's evening, about five o'clock, just as it began to grow dusk, a man in a gig **might have been seen** urging his tired horse along the road which leads across Marlborough Downs, in the direction of Bristol. **I say he might have been seen, and I have no doubt he would have been, if anybody but a blind man** had happened to pass that way; but the weather was so bad, and the night so cold and wet, that nothing was out but the water, and so the traveller jogged along in the middle of the road, lonesome and dreary enough.*

Поскольку это имитация устного рассказа — излюбленный гоголевский прием — Введенский воссоздает это место в ярко выраженной гоголевской манере, добавляя фатические, незначащие единицы речи, «слова-паразиты», и воспроизводя тавтологию.

*Однажды зимою, около пяти часов вечера, лишь только начало смеркаться, на Марльборогских лугах, по дороге в Бристоль, **можно было видеть** путешественника, погонявшего свою усталую лошадь... **то есть оно, собственно говоря, его непременно бы увидели**, еслиб какой-нибудь зрячий человек **проходил или проезжал** по этому тракту; но погода была так дурна, вечер до того холоден и сыр, что не было на всем этом пространстве ни одной живой души, и путешественник тащился один, **как можете себе представить**, в самом мрачном расположении духа.*

Переводчики 1890-х гг. отходят от этой сбивчивой, «старческой» манеры, характерной для гоголевского стиля, сохраняя только повтор:

*...Однажды зимним вечером, часов этак в пять, как раз около того времени, когда начинает смеркаться, на дороге, что ведет в Бристоль через Мальборосские луга, **можно было видеть** двухколесную тележку, а на тележке человека, усердно погонявшего свою усталую лошадь. **Говорю: можно было видеть**, и попадись навстречу путнику хоть один зрячий человек, он непременно **увидал бы** и его, и тележку, и лошадь, но на дороге не было ни одной живой души, погода была отвратительная<...> (МШ, с. 154)*

*Раз как-то зимою, часов в пять после полудня, когда только что начинало смеркаться, **можно было бы увидеть** мужчину в тележке, погонявшего усталую свою лошадь по бристольской дороге через Герцогские луга. Я говорю, что его **можно было бы увидеть**,*

и, без сомнения, каждый зрячий бы его и **увидел**, если бы проходил в то время по этой дороге, о погода стояла такая скверная<...> (ВР, т. 1, с. 218)

В один зимний вечер, когда уже начало смеркаться, **можно было видеть**, что по дороге, шедшей через Мальборугскую равнину, ехала телега, в которой сидел какой-то человек и подгонял свою усталую лошадь. **Я сказал «можно было видеть», и действительно уверен, что видеть было можно**, если б в то время там случился хоть один зрячий человек. (ДБ, т. 1, с. 276)

Передача национально-культурных особенностей

Непоследовательность при переводе реалий

Хотя переводчики 1890-х гг. упрекают Введенского за излишнюю русификацию британского быта, сами они, как мы помним, не выработали достаточно четкой стратегии передачи английских бытовых реалий. Названия предметов одежды, напитков, блюд и т. д. частью калькируются, частью передаются англицизмами, частью же заменяются русскими аналогами, при этом оба типа переводческих решений сосуществуют в стратегии каждого из переводчиков.

1. Например, shawls и comforters — шали и теплые одеяла, которыми укутались в дороге Пиквик и его товарищи, — анонимный переводчик и Шишмарева передают англицизмом «пледы», Ранцов же заменяет их на более понятный русскому читателю предмет дорожной одежды — башлык:

*Mr. Pickwick and his friends waiting in the cold on the outside of the Muggleton coach, which they have just attained, well wrapped up in **great-coats, shawls, and comforters**.*

*Они подъехали к отходу муггльтонского дилижанса в теплых **пальто** и окутанные толстыми **пледами**. (ДБ, т. 2, с. 4)*

*...дошли до муггльтонского дилижанса. Надлежаще окутанные в **пальто, шарфы и башлыки**... (ВР, т. 1, с. 447)*

*Они давно уже расселись по местам, закутанные по самые уши в теплые **шарфы, пледы и длинные плащи**. (МШ, с. 322)*

(Отметим, что Введенский в этом случае использует как раз кальку «комфортеры», зато вместо нейтрального «пальто» или «плаща» выбирает прочно ассоциирующееся с русским

бытом слово «шинель»: *забрались они, окутанные с ног до головы шинелями и конфортерами массивного свойства.*)

2. А вот при передаче названия английского спиртного напитка *brandy-and-water* к англицизму («грог») склоняются В. Ранцов и М. Шишмарева, тогда как анонимный переводчик выбирает явный русизм — «водка»:

Mr. Pickwick smiles with great good-humour, and drawing a shilling from his waistcoat pocket, begs the guard, as he picks himself out of the boot, to drink his health in a glass of hot brandy-and-water...

Мистер Пиквик... достал из жилетного кармана шиллинг, а когда кондуктор высвободился, подал ему деньги и попросил выпить за его здоровье стакан горячей воды с водкой. (ДБ, т. 2, с. 5)

В переводе В. Ранцова Пиквик просит кондуктора «*выпить за его здоровье стаканчик горячего грога*» (1, 448), в переводе М. Шишмаревой — также «*выпить стаканчик горячего грога за его здоровье*» (322).

3. При переводе такой, казалось бы, незатейливой фразы, как *some eight or ten young ladies*, стратегии переводчиков радикально расходятся: анонимный переводчик выбирает англицизм «*восемь или десять молоденьких лэди*» (ДБ, т. 2, с. 12), В. Ранцов — явный русизм «*восемь или десять барышень*» (ВР, т. 1, с. 454), а М. Шишмарева останавливается на не маркированном национально варианте «*штук десять молодых девиц*» (МШ, с. 327). (Кстати, нейтральным «*дюжина девиц*» переводит это место и Введенский).

4. Еще один пример такого расхождения — перевод слова *cake*, означающего здесь свадебный пирог:

Then the cake was cut, and passed through the ring...

Анонимный переводчик суворинского издательства прибегает даже к дополнительному очуждению, приводя отсутствующий в оригинале англицизм («плумкэк»), тогда как Ранцов и Шишмарева выбирают национально не окрашенный вариант:

Между тем знаменитый плумкэк, то есть свадебный пирог, был разрезан и роздан всем присутствующим. (ДБ, т. 2, с. 20)

Затем, разрезав свадебный пирог, пропустили его через кольцо (ВР, вероятно, с ошибкой в понимании смысла текста, т. 1, с. 460).

Меж тем свадебный пирог был разрезан на ровные куски по числу присутствующих.
(МШ, с. 331)

5. По-разному обходятся переводчики и с такой реалией, как Old Bailey — уголовный суд Англии — в сцене, где Тони Уэллер убеждает Сэма, что Пиквику нужно алиби, думая, что его будут судить уголовным судом. Сэм возражает отцу:

*'Why, what do you mean?' said Sam; 'you don't think he's a-goin' to be tried at the **Old Bailey**, do you?'*

Анонимный переводчик употребляет здесь англицизм «суд ассизов» (т. е. суд присяжных), хотя допускает здесь смысловую неточность — Пиквика тоже будут судить судом присяжных, но не по уголовному праву:

— *Что ты хочешь этим сказать, старина? — спросил Сам. — разве ты думаешь, что это дело попадет на суд ассизов?* (ДБ, т. 2, с. 122)

Однако в следующей строке он «исправляется» и воспроизводит — правда, в странной фонетической форме — английское название уголовного суда:

*Мистер Уэллер был непоколебимо уверен, что **Олд-Беглей** есть высшая судебная инстанция Соединенного Королевства...* (ДБ, т. 2, с. 122)

М. Шишмарева не только сохраняет эту реалию, но и комментирует ее:

— *Неужто ты думаешь, что его будут судить в **Олд-Бэйли** *?*

**Уголовный суд.*

*...достойный джентльмен крепко забрал себе в голову, что **Олд-Бэйли** — высшая судебная инстанция в королевстве Великобритании...* (МШ, с. 392—393)

А вот В. Ранцов прибегает к адаптации, пропуская английское название и заменяя его описательным переводом:

— *Неужели ты думаешь, что моего барина потянут в **уголовный суд**?*

*В виду непоколебимой уверенности Уэллера-старшего, что **уголовный суд** является высшей юридической инстанцией...* (ВР, т. 2, с. 64)

Случаи русификации

Несмотря на декларируемое очищение текста от русизмов и неточностей, в переводах 1890-х гг. нередки случаи русификации — в том числе и те, которые отсутствуют у Введенского. Это, на наш взгляд, является следствием невыработанности четкой стратегии передачи национального своеобразия: проблема русизмов воспринимается

поздними переводчиками скорее как проблема точности и «чистоты» стиля, связанная с необходимостью точно и образцово передать классического автора, а не как проблема сохранения культурного своеобразия текста. Для переводчиков в данном случае важнее оказывается верность фактической «букве» романа, чем его британскому «духу».

1. Так, например, в переводе Ранцова появляются «крестьянские бабы и дети» (*the cottager's wife and children*), а также не менее тесно связанные с русским бытом «сени»: рожок дилижанса трубит, «вызывая **крестьянских баб и детей в сени**» (ВР, т. 1, с. 449). Даже у Введенского мы не находим такой явной русификации: в его переводе «повысыпали на самую дорогу веселые мальчики, **дети фермера**...». Ничего подобного мы также не встретим ни у анонимного переводчика...

...**женщины и дети** стали выбегать из дверей своих **хижин**... (ДБ, т. 2, с. 6)

...ни у Шишмаревой:

... **ребятишки придорожного фермера высыплют к дверям**... (МШ, с. 323)

2. Преобладает русификация и во вставной новелле о том, как подземные духи похитили могильщика — истории, восходящей к национальным британским легендам — *The story of the goblins who stole a sexton*. В анонимном переводе суворинского издательства эта глава получает название «История о **бесенятах, которые украли могильщика**», а ее главный герой носит русское говорящее имя Гаврила Груб:

...жил человек по имени **Гаврила Груб**, служивший при церкви дьячком и могильщиком. (ДБ, т. 2, с. 34)

В переводе В. Ранцова название звучит как «История о том, как **черти** унесли пономаря» (ВР, т. 1, с. 472). Вместо бесенят в рассказе фигурируют столь же близкие русскому фольклору «черти», сохранена и укорененная в русском языке говорящая фамилия, которая, впрочем, сочетается с английской формой имени:

В старинном городе... жил некто **Габриель Груб**, пономарь, исполнявший в то же время должность могильщика. (ВР, т. 1, с. 472)

Из всех переводчиков только М. Шишмарева сохраняет национальную фольклорную окраску этой новеллы, называя ее «История о том, как **гномы** унесли пономаря» (МШ, с. 340) и давая герою полностью английское имя:

...проживал один человек, по имени **Габриель Грёб**. Он служил пономарем и могильщиком на городском кладбище. (МШ, с. 341)

3. Двое из троих переводчиков употребляют явный русизм при переводе слова waiter (официант). Here, waiter! — кричит Джингль официанту трактира, требуя стаканов для Пиквика и его друзей.

«Эй! **Человек!** *Стаканов на пятерых*» — переводит анонимный сотрудник «Дешевой библиотеки». (ДБ, т. 1, с. 17)

Еще более явный русизм (даже два) употребляет в этой фразе Ранцов:

«Эй, **половой!** ... *подать всем стаканы... водку с водой...*» (ВР, т. 1, с. 15)

Только М. Шишмарева сохраняет нейтральную в культурном отношении окраску:

«Эй, **буфетчик!** ... *Стаканов на всех!*» (МШ, с. 9)

4. Для напитка под названием *cherry-brandy* два переводчика из трех (это снова анонимный переводчик и В. Ранцов) выбирают окрашенный русским колоритом вариант «**вишневка**», и только М. Шишмарева — европейский «**херес**».

5. В описании кухни в усадьбе мистера Уардля два переводчика из трех употребляют слова, отсылающие к русскому сельскому и помещичьему быту (куски сала, кнуты, арапники, охотничьи нагайки):

*...the ceiling garnished with **hams, sides of bacon, and ropes of onions. The walls were decorated with several **hunting-whips, two or three bridles...*****

В переводе суворинского издательства мы находим «**окорока ветчины и куски сала**», «**кнуты, арапники**» (ДБ, т. 1, с. 105); у М. Шишмаревой — «**окорок, аппетитные куски сала, вязки луку, охотничьи нагайки, две-три уздечки...**» (МШ, с. 57); только в переводе В. Ранцова используется не связанная с русским бытом лексика: «**окорока, длинные связки луку, охотничьи хлысты, две или три узды...**» (ВР, т. 1, с. 81).

Повышение числа реалий, сохраняемых без адаптации или опущения

Наряду со случаями замены британских реалий схожими по смыслу русскими, в поздних переводах все-таки возрастает (по сравнению с переводом Введенского) число британских бытовых реалий. Там, где Введенский прибегает к адаптации или опущению бытовых подробностей, поздние переводчики сохраняют реалии, используя для их передачи англицизмы. Таким образом, культурное своеобразие Диккенса, хотя оно и не стало предметом самостоятельного размышления переводчиков и не породило последовательной стратегии, все же вполне осознается и воссоздается ими.

1. В отрывке, где Джингль заказывает сырого мяса, чтобы приложить к подбитому глазу Пиквика, двое переводчиков из трех используют англицизм «бифштекс», и лишь один оставляет вариант, бывший и у Введенского — «сырая говядина».

Waiter! raw beef-steak for the gentleman's eye...

Сырой бифштекс на глаз господину... (ДБ, т. 1, с. 17)

Половой, порцию сырого бифштекса на глаз джентльмену... (ВР, т. 1, с. 15)

Сырой говядины для джентльменского глаза! (МШ, с. 9)

2. Еще один пример — отрывок, где пиквикисты выпивают на дорогу стаканчик эля: «*they have been having a glass of ale a-piece*». Введенский использовал более известное русскому читателю название напитка «пунш» (Пиквик и Тапмен «промачивали свои застывшие горла двумя стаканами горячего пунша»), переводчики 1890-х гг. говорят о традиционном английском напитке:

... оказывается, что они выпили в зале по кружке пива... (ДБ, т. 2, с. 6)

... Пиквик и Топман... распили по кружке эля... (ВР, т. 1, с. 450)

...Пиквик и Тапмен... ходили выпить на дорогу по стаканчику эля (МШ, с. 324)

3. Во вставной новелле о том, как духи унесли могильщика, есть юмористический штрих к портрету злого духа: он одет в шутовской наряд и разглядывает носки своих сапог, словно это самые модные сапоги с Бонд-стрит (улицы Лондона, где расположены элитные модные магазины):

"What do you think of this, Gabriel?" said the goblin, kicking up his feet in the air on either side of the tombstone, and looking at the turned-up points with as much complacency as if he had been contemplating the most fashionable pair of Wellingtons in all Bond Street.

Введенский опускает эту комическую, снижающую образ загадочного духа деталь, однако переводчики 1890-х гг. (за исключением М. Шишмаревой, адаптирующей это место) в точности ее воспроизводят.

... оборотень рассматривает носки своих башмаков «с таким удовольствием, точно то была изящнейшая пара веллингтоновских сапогов из Бонд-Стрита». (ДБ, т. 2, с. 39)

...бес поглядывает на свои башмаки «с таким удовольствием, как если бы это были самые щегольские веллингтоновские сапоги на всем Бондстрите». (ВР, т. 1, с. 476)

...гном ... поглядывает на заостренные носки своих сапог «с таким удовольствием, как быдто это были **самые модные сапоги от лучшего сапожника**». (МШ, с. 344)

4. Еще один тип реалий, которые нередко опускал Введенский и которые последовательно сохраняют поздние переводчики — это географические названия, в частности, названия улиц и районов Лондона. Вот, например, отрывок, полный таких названий:

*In a lofty room, ill-lighted and worse ventilated, situated in **Portugal Street, Lincoln's Inn Fields**, there sit nearly the whole year round, one, two, three, or four gentlemen in wigs, as the case may be, with little writing-desks before them, constructed after the fashion of those used by the judges of the land, barring the French polish. ... there are more old suits of clothes in it at one time, than will be offered for sale in all **Houndsditch** in a twelvemonth; more unwashed skins and grizzly beards than all the pumps and shaving-shops between **Tyburn and Whitechapel** could render decent, between sunrise and sunset.*

Тщательно сохраняет эти топонимы и переводчик «Дешевой библиотеки»:

*В большой, грязной, плохо освещенной и еще того хуже проветренной зале на **Португал-стрите в Линкольнс-Инн-Филде** из году в году ... сидят один, два, три или четыре джентльмена в париках перед скверно лакированными конторками. ... это комиссионеры суда над несостоятельными должниками. ... Здесь в один день скопляется больше старого платья, чем за целый год продадут жида в **Гаусдитчском квартале**, и больше небритых бород, чем могли бы обрить все парикмахеры, заведения которых расположены между **Тибурном и Уайтчапелем**. (ДБ, т. 2, с. 335).*

И В. Ранцов (с той разницей, что он переводит часть названий, раскрывая их внутреннюю форму):

*В высокой, плохо освещенной и еще хуже проветривавшейся комнате, в **Португальской улице**, близ так называемых **Лугов Линкольнского подворья**, заседают почти круглый год ... один, два, три или даже четыре джентльмена в париках, за маленькими письменными столами, по образцу употребляемых английскими судьями, за исключением отсутствия разве на них лака и политуры. ... Упомянутые джентльмены в париках — королевские комиссары по делам о несостоятельных должниках, а место, где они заседают, именуется банкротским судом. ... Там можно в любое время встретить несравненно более обильную коллекцию поношенного и потертого платья, чем*

выставляется **в лоскутном ряду** в течение целого года. Число неумытых лиц и небритых седых бород так велико, что с ним бы не успели управиться все водокачки и цирюльни на пространстве между **Тибурном и Уайт-Чепелем** с утренней и до вечерней зари. (ВР, т. 2, с. 233)

И М. Шишмарева:

В Линкольнс-Инн-Филдсе, в Португальской улице, в большой, высокой комнате почти круглый год изо дня в день заседают ... один, два, три или четыре джентльмена в париках. ... Джентльмены в париках — комиссары суда несостоятельных должников, а место, где они заседают, именно и есть этот самый суд. ... Здесь вы насчитаете за один день больше штук старого платья, чем на **толкучке** за целый год. Здесь вы увидите столько немытых физиономий и небритых бород, что если бы пустить в ход все насосы и засадить за работу всех цирюльников **между Тибурном и Вайтчепелем**, так понадобились бы по крайней мере сутки, чтобы привести в приличный вид всю эту коллекцию. (МШ, с. 516—517)

В отличие от поздних переводчиков, Введенский опускает большую часть названий: вместо названия местности Линкольнс-Инн-Филд в Португальской улице упоминает уже известную читателям Линкольнскую палату, хотя это неточно, а вместо перевода названий захудалых районов Лондона (Тайберн и Уайт-Чепел) он называет только абстрактный «толкучий рынок».

5. Еще один пример последовательного сохранения географических названий — уже упоминавшийся в предыдущем разделе отрывок о лондонских клерках, содержащий названия престижных улиц и кварталов:

*There is the articulated clerk, who has paid a premium, and is an attorney in perspective, who runs a tailor's bill, receives invitations to parties, knows a family in **Gower Street**, and another in **Tavistock Square** ...*

Если Введенский опускает эти непонятные без пояснения названия и упоминает лишь, что клерк высшего разряда «посещает один или два дома **в аристократических улицах**», то переводчики 1890-х гг. последовательно воссоздают эти топонимы:

*...клерки, которые заплатили за свою науку и сами намереваются быть со временем адвокатами ... имеют по крайней мере по одному знакомому семейству в **Гоуер-Стриме** и в **Тависток-Сквере** (ДБ, т. 2, с. 66)*

Аристократом между ними является клерк, состоящий в ученье и уплативший за это в контору надлежащий взнос. он ... бывает в семейных домах в Годерстрите и на Тевистокской площади... (ВР, т. 2, с. 19)

К адаптации из трех переводчиков прибегает только М. Шишмарева: в ее варианте клерк-ученик, который «внес за себя известную сумму и состоит в ученьи у какого-нибудь атторнея», просто «получает приглашения на **рауты**» (МШ, с. 359).

Любопытно, что эти подробности, непонятные русскому читателю без контекста, поздние переводчики не снабжают комментарием. Но их подход к комментированию в целом сильно отличается от подхода Введенского и заслуживает отдельного описания, которое будет дано в следующем разделе.

Культурно-страноведческий комментарий

Как уже упоминалось в основной части работы, переводы 1890-х гг., при повышении в них числа реалий, способных вызвать затруднения у русского читателя, снабжены гораздо более кратким и скудным комментарием, чем перевод Введенского. Комментарии Введенского — это способ рассказать читателю об особенностях британской повседневности, будь то спортивная игра, судебная система или праздник, а также способ подчеркнуть, насколько сильно «Пиквикский клуб» замешан на английском быте, насколько ярко в Диккенсе проявилась актуальная в это время обращенность к деталям национальной жизни. Порой Введенский прибегает к адаптации или выпуску бытовых подробностей, но там, где подробность кажется ему интересной, где он видит в ней повод рассказать что-либо важное и любопытное об английской повседневной реальности, там он сохраняет и комментирует ее. Для переводчиков же конца XIX века комментарий — это прежде всего справочный инструмент, способ сделать текст понятнее читателю. Хотя стратегия, направленная на повышение формальной точности, побуждает переводчиков сохранять больше британских реалий (например, уже упоминавшихся выше лондонских топонимов или названий фирм), комментарий их предельно краток — голос переводчика звучит на заднем плане, не заглушая классического автора, а не «перебивает» и дополняет его, как это было у Введенского.

1. Число реалий, которые прокомментированы во всех трех переводах, крайне невелико. Это, в частности, День святого Валентина, обычай целоваться под веткой омелы на Рождество, а также название игры Snap Dragon («Хватай дракона»):

*When they all tired of blind-man's buff, there was a great game at **snap-dragon**, and when fingers enough were burned with that, and all the raisins were gone, they sat down by the huge fire of blazing logs to a substantial supper...*

Из всех переводчиков только анонимный в комментарии дает английскую форму названия:

*Когда все несколько поутомились от жмурок, то был зажжен снова **драгон***, а когда все ... пообжигали себе руки, то уселись у пылающего камина за роскошный ужин (...). (ДБ, т. 2, с. 31)*

**Snap'драгон (лови дракона) — игра, состоящая в том, что в миску насыпают орехов, изюму и т. п. лакомств и подливают рома, который и зажигают. Играющие же ловят эти лакомства из огня руками, стараясь не обжечь пальцы.*

М. Шишмарева переводит и комментирует название игры:

*Когда жмурки надоели, стали играть в «**Дракона**» ...*

**В глубокую тарелку или блюдо наливают спирту и кладут немножко изюму; спирт зажигают, и играющие стараются выловить изюм так, чтобы не обжечься. (МШ, с. 338—339)*

В. Ранцов же не только русифицирует название, но и встраивает комментарий в основной текст (по сути, прибегая к приему адаптации):

*Когда под конец жмурки наскучили, принялись играть в **Огненного змея**. Когда пальцы были обожжены **огненными языками горящего спирта, зажженного в металлическом тазу**, и все изюминки, **первоначально брошенные туда**, были выловлены... (ВР, т. 1, с. 469)*

Введенский, для сравнения, не только снабжает реалию комментарием, но и приводит для любознательного читателя оригинальное название игры:

*... наступила знаменитая игра в "**Хватай Дракона**" {В металлическую чашку, наполненную спиртом, бросают несколько ягод изюма и потом зажигают спирт. Действующия лица обязаны ловить эти ягоды из горячей влаги. В этом и состоит игра называемая "**Snap Dragon**". Прим. перев.}*

2. А вот крикет — существенная часть британской культуры со своей особой терминологией, атмосферой и правилами, — не получает в поздних переводах никакого комментария. При этом Ранцов и Шишмарева добиваются конечной цели — понимания

текста — иными средствами, а именно описательным переводом терминов bowler и wicket, а анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» использует кальки с английского (буллер, уиккет) без всяких пояснений. Вот его вариант:

*«Играете вы в **крокет**?» (первое упоминание игры никак не комментируется, ДБ, т. 1, с. 135)*

...

*— Пошел! — вдруг гаркнул **буллер**, и в то же мгновение мяч с быстротою молнии понесся из его руки к центру **уиккета**. (ДБ, т. 1, с. 141)*

В варианте В. Ранцова первое упоминание крикета также не снабжено комментарием:

*Играете ли вы в **криккет**? (ВР, т. 1, с. 107)*

Игровая терминология, однако, переведена описательно, что делает комментарий «справочного» типа здесь необязательным:

***Бросатели мячей** постоянно сменялись... (ВР, т. 1, с. 112)*

*мяч должен был, по-видимому, прямо попасть в **городок**... (ВР, т. 1, с. 113)*

М. Шишмарева также не комментирует при первом упоминании название игры, а понимание обеспечивает за счет описательного перевода игровой терминологии:

*Играете ли вы в **криккет**? (МШ, с. 74)*

*— «Держи!» — неожиданно раздался возглас **метальщика**.*

*Шар с быстротою молнии вылетел из его руки, направляясь прямо в середину противоположного **городка**. (МШ, с. 77—78)*

Ср. комментарий Введенского к упоминанию крикета — развернутый, с подробным описанием правил, терминологии и культурного значения этой игры, с обильным использованием англицизмов и подробным их пояснением через русские аналоги:

*Я член здешняго клуба **криккетистов**, но сам уже давно не играю {Многосложная и довольно запутанная игра в криккет требует для русских читателей некоторых пояснений. Она разыгрывается двумя партиями, из которых каждая состоит из одиннадцати человек. Прежде всего вколачиваются в землю **два, так называемые уиккета (wickets), или городка, на расстоянии двадцати шагов друг от друга. Каждый уиккет состоит из трех вертикально поставленных палок, на которья кладется еще палка меньшей величины. Партии бросают жребий, и тогда с одной стороны выходят с палками два игрока, и становятся подле уиккетов. Каждый из них обязан оборонять свой***

городок. С этой целью тот и другой отмеривают от уиккета длину своей палки, и на том расстоянии выкапывают маленькое углубление, куда вколачивают толстый конец дубины. С другой стороны выходят два, так называемые, баулера (bowlers), которые должны стараться попасть своим шаром в эти городки. Другие игроки из второй же партии, приставленные для наблюдения за ходом игры, обязаны считать и подавать баулерам шар, если он отлетит слишком далеко. Когда первый баулер бросит шар в противоположный уиккет, то могут произойти три характеристических обстоятельства: или баулер попадет в уиккет, или не попадет и, вместе с тем, удар его не будет отражен защитником уиккета, либо, наконец, брошенный шар далеко отпрянет от удара дубиной. В первом случае неловкий защитник городка совсем оставляет игру, и на его место становится игрок из той же партии; во-втором шар поднимается другим баулером и бросается в противоположный уиккет; в третьем — баулеры, приставленные для наблюдений, бегут за шаром, поднимают его и бросают в один из городков. Между тем, в этом последнем случае, защитники городков перебегают несколько раз от одного уиккета к другому, стараясь в то же время не прозевать неприятельского нападения. Число сделанных ими переходов отмечается особенными маркерами, и на них-то собственно основывается победа той или другой стороны. Как скоро сбит один из городков, защитник его немедленно должен оставить игру, и это место занимает другим из той же партии криккетистов. Когда таким образом все члены одной партии принуждены будут, один за другим, оставить игру, очередь доходит до игроков противоположной стороны. Победа окончательно решается числом переходов, сделанных криккетистами обеих партий. Должно заметить, что **cricket** — национальная и самая любимая игра англичан. Во многих городах учреждены для нея особенные клубы, и случается весьма нередко, что здесь один город соперничает с другим, выбирая из своей среды лучших криккетистов и противопоставляя их соперникам другого местечка. Причем, как водится, устраиваются с обеих сторон пари на огромные суммы. Прим. перев.}

3. Из трех переводчиков только Шишмарева снабжает комментарием глагол to burk, происходящий от имени знаменитого преступника:

'You don't mean to say he was **burked**, Sam?' said Mr. Pickwick, looking hastily round.

Анонимный переводчик прибегает к адаптации, которая делает комментарий ненужным:

Уж не хотите вы сказать, что его убили? (ДБ, т. 2, с. 74)

В. Ранцов также не прибегает к комментированию, обеспечивая понимание с помощью адаптации:

Уж не сделался ли он жертвой поставщика трупов, Самуэль? — спросил мистер Пиквик, тревожно оглядываясь вокруг. (ВР, т. 2, с. 25)

Только М. Шишмарева сохраняет имя преступника (Бёрк), сочетая два приема — комментарий и поясняющий описательный перевод:

Неужели ... какой-то негодяй добыл его труп для анатомического театра по способу Бёрка?

**Известный в то время преступник, убивавший людей только затем, чтобы продавать трупы в анатомический театр.* (МШ, с. 364)

Для сравнения приведем комментарий Введенского, который не просто поясняет непонятное имя, но и описывает историю целого криминального явления, а также происхождение связанного с ним неологизма, — а заодно и судьбу преступника:

— *Его убаюкали, Самуэль, з_а_б_о_р_к_о_в_а_л_и {За несколько лет перед этим, между английскими мошенниками распространился особый промысел, невиданный и неслыханный нигде — убивать людей с тою единственной целью, чтоб продавать их трупы в анатомические театры для медицинских операций. В этом ремесле особенную известность заслужил некто Virke, Ирландец, котораго, наконец, поймали и казнили в 1829 году. От имени его англичане сделали глаголь to burke, борковать, то есть, убивать людей для анатомического театра. Прим. перев.} может быть?— спросил м-р Пиквик с безпокойством.*

4. В отличие от Введенского, переводчики 1890-х гг. не прибегают к комментарию, если общий смысл текста (даже не во всех деталях) понятен и так — например, как этот отрывок про суд присяжных и важность хорошего завтрака членов суда для исхода дела:

If it's near dinner-time, the foreman takes out his watch when the jury has retired, and says, "Dear me, gentlemen, ten minutes to five, I declare! I dine at five, gentlemen." ... The foreman smiles, and puts up his watch:—"Well, gentlemen, what do we say, plaintiff or defendant, gentlemen? I rather think, so far as I am concerned, gentlemen,—I say, I rather think—but don't

*let that influence you—I rather think the plaintiff's the man." Upon this, two or three other men are sure to say that they think so too—as of course they do; **and then they get on very unanimately and comfortably.***

Переводчик суворинского издательства передает этот отрывок точно, но не снабжает его комментарием:

Когда присяжные удаляются в комнату для совещаний в такое время, когда час обеда уже недалек, старшина вынимает часы и говорит: «Однако, господа, уже без десяти пять, а я всегда обедаю ровно в пять часов» — «И я тоже!» — отвечают остальные присяжные ...

*Старшина улыбается и опускает часы в карман. «Итак, господа, на чем мы порешим? — говорит он. — Что касается меня, то мне кажется, что истец прав! Но во всяком случае прошу вас в своих мнениях не стесняться». Двое или трое присяжных тотчас же заявляют, что он судит совершенно верно и они с ним вполне согласны, и **затем дело решается легко, быстро и единодушно.** (ДБ, т. 2, с. 135)*

В. Ранцов также не комментирует этот отрывок:

Если, например, подходит уже обеденная пора и присяжные удалились в свою комнату для совещаний, старшина вынимает из кармана часы и говорит: «представьте себе, господа, теперь уже четверть пятого, а я всегда обедаю ровно в пять!» ...

*«Ну-с, господа, кто по-вашему прав — истец или ответчик? Я, разумеется, не хочу навязывать вам свое мнение, но сам лично склоняюсь все-таки в пользу того, что истец прав. Вслед за тем двое или трое присяжных наверное объявят, что и они держатся того же мнения... **а там, смотришь, мигом установится между всеми присяжными полное единодушие.** (ВР, т. 2, с. 74)*

Не комментирует его и М. Шишмарева (МШ, с. 400—401).

Зато из комментария Введенского мы узнаем, что присяжные выносят единогласное решение, навязанное им председателем, потому, что иначе они не могут покинуть зал суда:

Как скоро наступает обеденная пора, старшина обыкновенно вынимает из кармана часы и, обращаясь к другим присяжным, говорит:— "Вообразите, господа, уж без четверти пять! Я всегда обедаю в пять часов!" — "И я тоже", подхватывают другие, кроме двух или трех членов, которые заранее успели набить желудок. Старшина

улыбается и кладет часы в карман.— "Ну, что-ж вы скажете, господа?" — продолжает старшина.— "Истец или ответчик должен быть оправдан? Что касается меня, господа, я думаю с своей стороны, и даже совершенно уверен, что дело истца правое".— Вслед затем другие мало-по-малу начинают говорить то же, **и таким образом устраивается с большим комфортом единодушное отбирание голосов** {Для объяснения этого места необходимо припомнить, что при отбирании голосов на специальном суде присяжные не имеют права выйти из суда, пока единодушно не решат разбираемого дела. Во все это время им не дают ни пищи, ни огня, и таким образом они по необходимости должны ускорить свой суд. Прим. перев.}

5. Вообще, воссоздавая британские юридические реалии, поздние переводчики не заботятся об их комментировании, если они сколько-нибудь понятны из контекста, либо прибегают к адаптации. Например, в отрывке о том, как Пиквика передали полицейскому для помещения его в долговую тюрьму согласно процедуре habeas corpus:

*The usual forms having been gone through, the **body** of Samuel Pickwick was soon afterwards confided to the custody of the **tipstaff**, to be by him taken to the warden of the Fleet Prison, and there detained until the amount of the damages and costs in the action of Bardell against Pickwick was fully paid and satisfied.*

Анонимный переводчик вовсе не упоминает латинского названия этой процедуры, хотя говорит о передаче «тела», а полицейскую должность tipstaff (букв. носитель жезла с набалдашником — символа соответствующих полномочий) переводит описательно:

*По окончании обычных формальностей, **тело** Самюэля Пиквика было препоручено чиновнику с палкой о медном набалдашнике для доставления его начальнику Флитской тюрьмы, где таковое и должно содержаться до тех пор, пока он не уплатит всех судебных издержек, проторей и убытков и не удовлетворит вдову Брадель по закону. (ДБ, т. 2)*

Ранцов, сохраняя правовые реалии и термины, также не снабжает их комментарием:

*По выполнении обычных формальностей «**тело**» самуэля Пиквика было вверено хранению **полицейского тинстафа** для передачи смотрителям Флотской тюрьмы, с тем, чтобы оное содержалось там впредь до уплаты и полного вознаграждения убытков и судебных издержек по иску Бэрделл с Пиккивка. (ВР, т. 2, с. 197)*

Шишмарева вообще прибегает к адаптации, не сохраняя ни названия должности «типстафф», ни упоминания о «теле», отсылающего к латинскому термину *habeas corpus*:

...личность Пиквика была вверена попечению полицейского пристава... (МШ, т. 489)

Для сравнения, в переводе Введенского не только сохранено название документа *habeas corpus*, но и воссоздан его текст, который в оригинале дается как несобственно-прямая речь без кавычек, а в комментарии к термину «типстафф» не только объяснено его значение, но и дана история его происхождения:

*В эту минуту из судейского кабинета воротился Перкер и взял м-ра Пикквика под руку. Все обычные формы были приведены к концу, **Habeas corpus** было написано таким образом:*

*"Сим свидетельствуется, что **тело** Самуила Пикквика поручается отныне кустодии **типстафа** {*Tipstaff* — полицейский чиновник, который носит обыкновенно, как эмблему ареста, небольшую палочку (*staff*) с металлическим набалдышником. Прим. перев.} для того, чтобы он вверил оное тело хранению флитского тюремного замка, где оный Пикквик имеет содержаться до тех пор, пока не выплатит сполна всех судебных издержек и не удовлетворит законным образом вдову Бардль".*

Особенности передачи социальных терминов и формул общения

В том, что касается передачи особенностей этикета, моделей общения, наименования людей по социальному статусу и т. д., переводчики 1890-х гг. продолжают и углубляют традицию «очуждения», заданную Введенским: отказываются от употребления терминов, вызывающих ассоциации с русским помещичьим бытом (барин, мужик, девки и т. д.), отдают предпочтение местоимению «вы» при переводе обращений — даже вышестоящих к нижестоящим — подчеркивая сдержанность и дистанцию в межличностном общении, ассоциируемую с британской культурой. В этом можно увидеть тенденцию к сохранению национально-культурного своеобразия Диккенса-классика, однако по меньшей мере отчасти этот сдвиг связан и с изменением социальных отношений и форм общения в русской культуре, произошедших со времен Введенского. К тому же эта стратегия проводится не очень последовательно: вспомним чисто русское обращение к официанту «Эй, половой!» у Ранцова и «Эй, человек!» у анонимного переводчика Суворина, вспомним и нередкие в переводах Ранцова термины «барыня», «барин» (см. ниже). Однако в целом здесь преобладает стратегия сдержанного «очуждения». Можно

предположить, что преобладающее использование местоимения «вы» как маркера формального и дистанцированного общения (в противовес русскому патриархально-фамильярному «ты» по отношению к нижестоящим и малознакомым людям) позволяет переводчикам подчеркнуть культурное своеобразие Диккенса, минимально вмешиваясь в текст и избегая излишней странности, затрудненности, которую создавали, например, подробные комментарии и английские слова в скобках, употребляемые Введенским. Таким образом, Диккенс-классик предстает перед нами английски-сдержанным, но лишенным чрезмерной странности, воспринимается гладко, что отвечает его роли как классика — то есть стилового образца, модели литературной нормы.

1. В этом фрагменте, где мистер Уардль спасает Сэма Уэллера от выговора со стороны Пиквика, «проблемной» с точки зрения переводческого выбора точкой является слово *master* (хозяин, господин по отношению к слуге):

'Ladies and gentlemen,' said Mr. Pickwick, suddenly rising.

'Hear, hear! Hear, hear! Hear, hear!' cried Mr. Weller, in the excitement of his feelings.

*'Call in all the servants,' cried old Wardle, interposing to prevent the public rebuke which Mr. Weller would otherwise most indubitably have received from **his master**. 'Give them a glass of wine each to drink the toast in. Now, Pickwick.'*

Все три переводчика делают здесь разный выбор. Анонимный переводчик «Дешевой библиотеки» уходит от этого слова, заменяя его фамилией Пиквика:

— *Лэди и джентльмены!* — провозгласил он (Пиквик).

— *Слушайте! Слушайте! Слушайте!* закричал Сам, увлеченный величием минуты.

— *Предложите войти всем людям!* — сказал мистер Уардль, предупреждая публичный выговор, который **мистер Пиквик** мог бы сделать Саму за его шумную выходку, — и раздайте им по стакану вина. (ДБ, т. 2, с. 25)

В. Ранцов прибегает к явной русификации, используя ассоциирующееся с русским помещичьим бытом слово «Барин»:

— *Леди и джентльмены!* — воскликнул он, внезапно вставая с места.

— *Слушайте, слушайте, слушайте!* — вскричал Самуэль Уэллер вне себя от восторга.

— *Позвать сюда всю прислугу!* — воскликнул старик Уардль, желая предотвратить таким образом публичный выговор, который в противном случае Самуэлю неизбежно пришлось бы получить от своего **барина**. (ВР, т. 1, с. 460—461)

Наконец, М. Шишмарева выбирает нейтральное «господин»:

— *Леди и джентльмены!*

— *Слушайте! Слушайте! Слушайте!* — заголосил мистер Уэллер в порыве восторженных чувств.

— *Эй, кто-нибудь, позовите сюда всех людей,* — закричал старик Уардль, предупреждая таким образом публичный выговор, который иначе мистер Уэллер непременно получил бы от своего **господина**. (МШ, с. 332)

Такой же вариант, кстати, выбрал в этом отрывке и Введенский:

— *Милостивыя государыни и милостивые государи,* — вдруг заговорил ученый муж, быстро поднимаясь с места.

— *Слушайте, слушайте! слушайте, слушайте! слушайте, слушайте!* — завопил м-р Уэллер, в припадке отчаянного энтузиазма.

— *Позвать сюда всех слуг и служанок!* — закричал м-р Уардль, предотвращая таким образом публичный выговор, который, без сомнения, Самуэль Уэллер неизбежно должен был получить от своего **господина**.

2. В этом фрагменте (обращение буфетчицы к мальчишке-посыльному) перед переводчиком встает выбор между близким русскому читателю фамильярным «ты» и британски-сдержанным «вы»:

the barmaid ... accosted the boy with—

'Now, young man, what do you want?'

Переводчик суворинского издательства и Ранцов выбирают «вы», подчеркивающее дистанцию и формальный характер общения:

Лэди, сидевшая за буфетом ... спросила (мальчишку):

— *Что **вам** здесь нужно, молодой человек?* (ДБ, т. 2, с. 112)

Буфетчица ... обратилась к мальчику с вопросом:

— *Что **вам** здесь нужно, молодой человек?* (ВР, 2, 55)

Только М. Шишмарева выбирает более фамильярное «ты», но сочетает его с насмешливо-вежливым обращением «молодой человек»:

— *Эй **ты**, молодой человек, что **тебе** здесь нужно?* (МШ, с. 386)

3. Любопытно, что переводчики выбирают местоимение «вы», даже передавая сцену достаточно грубого и фамильярного обращения тюремных заключенных к новичку-

Пиквику. Соседи по камере требуют у Пиквика билет на проживание и досаждают, что его «запахнули» к ним в камеру:

'Hand it over,' said the gentleman.

Mr. Pickwick complied.

'I think Roker might have chummed you somewhere else,' said Mr. Simpson

В переводах, однако, сокамерники требуют показать билет грубовато, но на «вы»:

— *Дайте-ка сюда.* (ДБ, т. 2, с. 320)

— *Передайте ее мне!* (ВР, т. 2, с. 221)

— *Покажите!* (МШ, с. 508)

И даже досадуя на Пиквика, выбирая такую сниженную лексику, как «запропасть», «пристроить», «приткнуть», заключенные по воле переводчиков обращаются к нему на «вы» — крайнее и даже несколько абсурдное проявление британской сдержанности и вежливости:

— *Неужто Рокер не мог **запропасть** вас куда-нибудь в другое место!* (ДБ, т. 2, с. 320)

— *Рокер мог бы, кажется, **пристроить** вас где-нибудь в другом месте!* (ВР, т. 2, с. 221)

— *Скотина этот Рокер, мог бы, кажется, **приткнуть** вас в другое место.* (МШ, с. 508)

4. С учетом вышеприведенного примера неудивительно, что у двух переводчиков из трех дамы обращаются к извозчику на «вы» в следующем фрагменте:

'Stop at the house with a green door, driver,' said the heavy gentleman.

'Oh! You perverse creetur!' exclaimed one of the vixenish ladies. 'Drive to the 'ouse with the yellow door, cabmin.'

— *Извозчик, — говорил джентльмен, — **остановитесь** у зеленой двери.*

— *Что за несносное создание! — вскричала одна лэди. — Извозчик! **Остановитесь** у того дома, у которого двери желтые!* (ДБ, т. 2, с. 399)

— ***Остановитесь**, кучер, у дома с зеленым подъездом, — сказал унылый джентльмен.*

— *Упрямый осел! — завизжала одна из укусных дам. — Кучер, **подъезжайте** к дому с желтым подъездом!* (МШ, с. 555)

Только В. Ранцов, в целом более склонный к русификации, выбирает обращение на «ТЫ»:

— *Остановись у дома с зеленой дверью, извозчик!* — сказал пришибленный джентльмен.

— *Что за упрямое и противное создание!* — воскликнула одна из злоющих дам. — *Извозчик, **подъезжай** к дому с желтой дверью!* (ВР, т. 2, с. 286)

5. Еще пример того, как переводчики выбирают сдержанное «вы», ассоциируемое с британской манерой общения, даже в ситуации недовольного обращения вышестоящего к нижестоящему — сценка, где отец Арабеллы Уардль строго и требовательно разговаривает с носильщиком:

'Are you deaf?' inquired the little old gentleman.

'No, sir.'

'Then listen, if you please. Can you hear me now?'

'Yes, Sir.'

Все три переводчика выбирают в этой сценке формально-сдержанное «вы»:

— *Да что **вы** — глухи?*

— *Нет, сэ.*

— *В таком случае **потрудитесь** меня выслушать. **Можете?*** (ДБ, т. 2, с. 606)

— *Оглохли **вы**, что ли? — осведомился пожилой джентльмен.*

— *Никак нет, сударь!*

— *Тогда **потрудитесь** быть повнимательнее. **Слышите**, что я вам говорю?*

— *Точно так, сударь!* (ВР, т. 2, с. 460)

— *Оглохли **вы** что ли?*

— *Нет, сэ.*

— *Так **слушайте**, что я скажу. **Слышите вы** теперь?*

— *Так точно, сэ.* (МШ, с. 676)

Библиография

Произведения Ч. Диккенса и их русские переводы

1. Dickens Ch. The Pickwick Papers. Электронный ресурс:
<http://www.gutenberg.org/files/580/580-h/580-h.htm>
2. Диккенс Ч. Барнеби Радж // «Отечественные записки», 1842, т. 21—23
3. Диккенс Ч. Жизнь Давида Копперфильда. Пер. Введенского. — М.: Эксмо, 2010.
4. Диккенс Ч. Жизнь и приключения английского джентльмена мистера Николая Никльби. Пер. Вл. И. Солоницына, «Библиотека для чтения», 1840, , т. 38—39
5. Диккенс Ч. Жизнь и приключения Оливера Твиста. Пер. А. Горковенко. // «Отечественные записки», 1841, т. 18—19
6. Диккенс Ч. Замогильные записки Пиквикского клуба. Новый перевод. — СПб.: А.С. Суворин, серия «Дешевая библиотека», 1894
7. Диккенс Ч. Замогильные записки Пиквикского клуба. Пер. И. И. Введенского // «Отечественные записки», 1849—1850
8. Диккенс Ч. Замогильные записки Пиквикского клуба. Пер. И. И. Введенского. — СПб.: тип. Шульгина, 1871
9. Диккенс Ч. Записки бывшего Пиквикского клуба. Пер. Вл. И. Солоницына // «Библиотека для чтения», 1840, т. 40, отд. II, с. с. 59—220 и том 41, отд. II, с. 1—150
10. Диккенс, Ч. «Записки упраздненного Пиквикского клуба», пер. М. А. Шишмаревой // Сочинения Чарльза Диккенса: Полн. собр.: В 10 т. — СПб.: Ф. Павленков, 1892—1897. Т. 6
11. Диккенс Ч. Мартин Чодзльвит // «Отечественные записки», 1844, т. 36—37
12. Диккенс Ч. «Посмертные записки Пиквикского клуба», пер. А. Кривцовой и Е. Ланна при участии и с коммент. Г. Шпета. — М.; Л.: Academia, 1933. Т. 1, 2.
13. Диккенс Ч. «Посмертные записки Пиквикского клуба», пер. В. Л. Ранцова // Собрание сочинений Чарльза Диккенса: В 35 т. — СПб.: Тип. Пантелеевых, 1896—1899. Т. 1—2
14. Диккенс Ч. Похождения Пиквика и друзей его // «Сын Отечества», 1838, т. 6 —С. 54—116

15. Нотович О.К. Похождения мистера Пиквика и его товарищей (по Ч. Диккенсу). — СПб.: 1900

Работы по теории литературы и текстологии

16. Becker H. Art Worlds. — University of California Press, 1984
17. Bubíková S. The Formation and Transformation of the American Literary Canon // Theory and Practice in English Studies, ed. Pavel Drábek and Jan Chovanec, 25–28. — Brno: Masarykova Univerzita, 2004
18. Grishakova M. Poetics of the Return: on the Formation of Literary Canon // Jurgutienė, A.; Narbutas, S. (ds.) . Istorijos rašymo horizontai (23—29).Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
19. Guillory J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation — University Of Chicago Press, 1993
20. Janssen S. Literary Reputation and Author's Intervention in Critical Reception // The systemic and empirical approach to literature and culture as theory and application. — Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, University of Alberta, 1997 — P. 278—297.
21. Kramnick J. Making the English Canon: Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700–1770. — Cambridge: 1998
22. Lang K., Lang G. Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation // American Journal of Sociology, vol. 98, issue 1, 1988 — P. 79—109,
23. Posner R. Cardozo: A Study in Reputation. — University of Chicago Press, 1990
24. Rodden J. George Orwell: The Politics of Literary Reputation. — Transaction Publishers, 2001
25. Schwartz L. Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism. — Univ. of Tennessee Press, 1990
26. Taboada M., Gillies M., McFetridge P. Sentiment Classification Techniques for Tracking Literary Reputation // LREC Workshop: Towards Computational Models of Literary Analysis, 2006. — P. 36—43
27. Van Dijk N. Research into Canon Formation: Nationalism, Literature, and an Institutional Point of View. // Poetics Today Vol. 20, No. 1 (Spring, 1999), pp. 121—132

28. Азов А. О переиздании перевода «Посмертных записок Пиквикского клуба» под редакцией Густава Шпета // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2013. — С. 158—176.
29. Бурдые П. О символической власти. // Бурдые П. Социология социального пространства. — Москва: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. — с. 87—96.
30. Бурдые П. Поле литературы. 1982 // М: Новое литературное обозрение, 2000. — № 45. — С. 22—87.
31. Гришунин А. Исследовательские аспекты текстологии. — М.: 1998.
32. Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М.: РГГУ, 1998
33. Демичева Н. Произведения о новгородском походе Ивана III 1471 г. в контексте взаимодействия литературы и политики // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015. — С. 28—38.
34. Дмитриева Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // «Вопросы литературы» 2011, № 4
35. Дубин Б.В., Гудков Л.Д. Литература как социальный институт. М.: 1994
36. Дубин Б.В. Классика, после и вместо: о границах и формах культурного авторитета // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — С. 437—452
37. Елифёрова М. Конструируя источник: казус Haraldskvæði // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015. — С. 5—15.
38. Зубков К. Цензурная редакция комедии А. Н. Островского «Доходное место» // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015. — С. 54—65.
39. Каспэ И.М. Классика как коллективный опыт: литература и телесериалы // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — С. 452-490.

40. Котрелев Н. История текста как континуум волеизъявления автора: Вл. Соловьев. Ночное плавание: Из «Романцеров» Гейне // Историко-филологический сборник «Шиповник»: К 60-летию Романа Давидовича Тименчика. — М.: 2005 — С. 5—24.
41. Краюшкина Н.Н. Литературная репутация А.С. Пушкина в 1830-е годы. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009
42. Лихачев Д.И. Текстология. — М.: 2006
43. Лобачева Д. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий. // Вестник ТПГУ, вып. 8, 2010 (эл. ресурс: <http://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-transfer-opredelenie-struktura-rol-v-sistemeliteraturnyh-vzaimodeystviy>)
44. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)//Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 365-376
45. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века//Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Т.1. — Таллинн, 1992. — С. 248-268
46. Львова И.В. Литературная репутация Ф.М. Достоевского в США (1940—1960-е годы). — Петрозаводск: Карельский гос. педагог, ун-т, 2000
47. Маргулис Т.М. Литературная репутация Н.А. Полевого. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997
48. Машковцева Л. Ф. Иосиф Бродский: формирование литературной репутации. — М.: 2012
49. Неклюдова О. Роль самиздатского журнала «Часы» в изучении и сохранении наследия поэзии первой половины XX века // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015. — С. 136—147.
50. Николаев С.И. Литературная культура петровской эпохи. — СПб.: 1996
51. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. — М.: Новое литературное обозрение, 2001
52. Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2009
53. Розанов И.Н. Литературные репутации. — М.: 1990.
54. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее новое время. — М.: 2006

55. Селезнев М.В. Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820-1840-х годов. — Челябинск: 2008
56. Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2013.
57. Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2014.
58. Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. — М.: 2015.
59. Томашевский Б.В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4(28). — С. 6—9
60. Томашевский Б.В. Писатель и книга. — М.-Л.: 1928.
61. Трунин М. Литературная репутация М.Н. Лонгинова: 1850-е — 1870-е годы. — М: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2010
62. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции// Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 270—281
63. Черновская М. Основные направления зарубежной социологии литературы. // Журнал социологии и социальной антропологии, Том XIV (54). - № 1. - СПб.: Интерсоцис, 2011. — С. 178—190
64. Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. — С. 428—436

Работы по теории и истории перевода

65. Agents of Translation. Ed. by John Milton P. — John Benjamins Publishing, 2009
66. Baker M. Translation and Conflict: A Narrative Account — London and New York: Routledge, 2006
67. Berman A. Translation and the Trials of the Foreign. 1985 // The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London: 2000 — P. 284—298
68. Brisset A. The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity. 1996 // The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London: 2000 — P. 343—376
69. Catford J. Translation Shifts. 1965 // The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000 — P. 141—148
70. Cultural transfer through translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation. Ed. S. Stockhorst. — NY: 2010

71. Even-Zohar, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem // Papers in Historical Poetics. — Tel Aviv: Porter Institute — P. 21—28.
72. Gouanvic J. Outline of a Sociology of Translation Informed by the Ideas of Pierre Bourdieu. Journal: MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación, 2010
73. Lefever A. (ed.). Translation/History/Culture: A Sourcebook. — Routledge: 1992
74. Lefever A. Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. 2000 //The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London: 2000 — P. 233—250.
75. Lefever A., Bassnett S. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. — Multilingual Matters, Bristol: 1998
76. Lefever A. Chinese and Western Thinking on Translation // Constructing Cultures: Essays on Literary Translation, ed. S. Bassnett, A. Lefever — Bristol, UK : Multicultural Matters, 1998
77. Levy J. Translation as a Decision Process. 1966 // The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000 — P. 148—159
78. MacKay J/ True Songs of Freedom: Uncle Tom's Cabin in Russian Culture and Society. — University of Wisconsin Press, 2013
79. Merkle D. Translation constraints and the “sociological turn” in literary Translation Studies // Beyond descriptive studies.
80. Nida E. Contexts in Translating. — John Benjamins Publishing Company, 2002
81. Nida E. The Theory and Practice of Translation. — Brill, 1969
82. Spivak G. The Politics of Translation. 1992 // The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London: 2000 — P. 397—417
83. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. Ed. Theo Hermans — Croom Helm, 1985
84. Toury G. On The Role and Nature of Norms in Translation // Descriptive Translation Studies and Beyond. — Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995. — PP. 53—69.
85. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation — Routledge, 2008
86. Vermeer H. Skopos and commission in translational action// The Translation Studies Reader, ed. Lawrence Venuti, 1st ed. — London, 2000 — P. 221—233

87. Азов А. О переиздании перевода «Посмертных записок Пиквикского клуба» под редакцией Густава Шпета // Текстология и историко-литературный процесс : II Международная конференция молодых исследователей, [21-22 марта 2013 г., Москва] : сборник статей : [науч. изд.] / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова ; [ред.: Л. А. Новицкас и др.]. — М.: Лидер, 2014. — С. 158—176
88. Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. — М: Высшая школа экономики, 2013
89. Ануфриева М.А. Переводческая деятельность И.И. Введенского как отражение жанрово-стилевого развития русской прозы 1840-1860-х гг. Дисс. на соискание степени к. ф. н., Томск, 2009
90. Ачкасов А.В. Русская переводческая культура 1840—1860-х годов : На материале переводов драматургии У. Шекспира и лирики Г. Гейне: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01 — Вел. Новгород: 2004
91. Бахнова Ю. А. Поэзия Оскара Уайльда в переводах поэтов Серебряного века : автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01, Том. гос. ун-т. — Томск: 2010
92. Благосветлов Е. Иринарх Иванович Введенский: краткий биографический очерк. СПб, 1857
93. Борисенко А.Л. Еще раз о буквализме // «Мосты» — М.: 2008, № 1(17) — С. 7—14
94. Борисенко А.Л. Не кричи «буквализм» // «Мосты» — М.: 2007, №2 (14) — С. 25—34
95. Бородянский И.А. Перевод И.И. Введенским фразеологии в произведениях Диккенса и Теккерея // Тетради переводчика. Ученые записки. — М., 1964. № 2. — С.100—108
96. Бурова Е. Немецкая романтическая лирика в русских переводах второй половины XIX века : автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01, 10.01.03, Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена — СПб.: 2009
97. Введенский И.И. О переводах романа Теккерея *Vanity Fair* в «Отечественных записках»: Письмо к ред. // «Отечественные записки», Спб., 1851. Т. 78, отд. 8.
98. Галь Н.Я. Слово живое и мертвое. — М.: Международные отношения, 2001

99. Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М.: 2001
100. Дружинин А.В. О переводах романа Теккерея *Vanity Fair* в «Отечественных записках» и «Ярмарки тщеславия» в «Современнике» // Современник. — Спб., 1850. Т. 69, № 3, отд. 1. С. 79-84.
101. Дружинин А.В. Письма иногороднего подписчика: Письмо четырнадцатое // «Современник». — Спб., 1850. Т. 21, № 5, отд. 6: Смесь. С. 93-94. (О переводе И. Введенским «Базара житейской суеты» в «Отечественных записках»).
102. Исаева Н. Проблема формирования переводческих норм в жанре баллады: на материале переводов В.А. Жуковского англо-шотландских баллад : диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03, Рос. гос. гуманитар. ун-т — М.: 2011
103. История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Отв. ред. Левин Ю.Д. — СПб.: 1995
104. Кашкин И.А. В борьбе за реалистический перевод // «Вопросы художественного перевода». — М.: «Советский писатель», 1955
105. Кашкин И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования, М., 1968
106. Кашкин И.А. Ложный принцип и неприемлемые результаты. // «Иностранные языки в школе» — М.: 1952, № 2
107. Кашкин И.А. Мистер Пиквик и другие // «Литературный критик», 1936, № 5
108. клуба» // Литературный критик. 1939. № 1. — С.156—171
109. Кронеберг А.И. Рец. на публ. пер. «Базара житейской суеты» в «Отч. зап.» (1850) и в «Современнике» (1851) // «Современник». Спб., 1851. Т. 28, отд. 5.
110. Ланн Е.Л. Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского
111. Ланчиков В.И. Идиолект напрокат. Гоголевские реминисценции в переводах И.И. Введенского. // Тетради переводчика. Вып. 26. — М.: Рема, 2007
112. Ланчиков В.И. Пентхаус из слоновой кости // «Мосты» — М.: 2007, № 3(15) — С. 20
113. Левин Ю.Д. Национальная литература и перевод //Актуальные проблемы теории художественного перевода. — М.: 1967, Т.1. — С. 79—91.

114. Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 5—68.
115. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. — Л.: Наука, 1985.
116. Милуков А.П. Иринарх Иванович Введенский. (Из моих воспоминаний) // Исторический вестник, 1888. - Т. 33. - № 9. - С. 576-583.
117. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен): Учеб. пособие. — М.: 2006
118. Русские писатели о переводе: XVIII—XX вв./Под ред. Ю.Д. Левина и А.В. Федорова. — Л.: Сов. писатель, 1960.
119. Смирнова А. Переводная литература и ее восприятие во Франции на рубеже XIX — XX веков. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03, С.-Петерб. гос. ун-т. — СПб.: 2011
120. Татарчук Е. Переводная французская литература в журналах 1820-1830-х годов и формирование русской прозы. Автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 — М.: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2005
121. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. — М.: 2001.
122. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. — М.: Высшая школа, 1983
123. Чарльз Диккенс. Биографический очерк. // «Современник», 1852, т. 31, № 2.
124. Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. — М. : Сов. писатель, 1968
125. Штейн С. Иринарх Введенский // «Санкт-петербургские ведомости», 1913, 21 дек., № 286
126. Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — С. 16-24

Работы по рецепции Ч. Диккенса в России

127. Алексеев М.П. Белинский и Диккенс. К истории английского влияния в русской литературе // Венок Белинскому. — Новая Москва. 1924. С. 152-154

128. Алексеев М.П. Встреча Диккенса с И.И. Введенским. // Чарльз Диккенс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1838-1960. — М., 1962. С.239-247
129. Алексеев М.П. Переводчик Диккенса В.В. Бутузов. // Чарльз Диккенс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1838-1960. — М., 1962. С. 247-253.
130. Алексеев М.П. Русский Диккенс // Фридендер Ю.В. Чарльз Диккенс. Указатель важнейшей литературы. — Л., 1946. С. 3-49.
131. Апостолов Н.Н. Толстой и Диккенс // Толстой и о Толстом. Новые материалы. Сб.1. — М., 1924.
132. Богдецкая Л.Д. Особенности сатиры Диккенса и Гоголя // Русско-зарубежные литературные связи. — Фрунзе, 1988.
133. Гражданская З.Т. Диккенс в русской революционно-демократической критике // Ученые записки Моск., обл., педагогич. Инст-та, 1953, XXVI, труды кафедры зарубежной литературы.
134. Гредина И. Восприятие Диккенса в России (1860-1980 гг.). Дисс. на соискание степени кандидата филологических наук. — Томск: 2000
135. Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1873 и 1876 гг. // Ф.М.Достоевский. Собрание сочинений в 10 тт. Том 10. — Москва, 1958.
136. Дьяконова Н.Я. Философские истоки мирозерцания Диккенса // Российская академия наук. Серия языка и литературы. 1966. Т. 55. № 1. С. 17-21.
137. Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. — М., 1972
138. Ивашева В.В. Творчество Диккенса. — М., Изд-во Моск. ун-та, 1954.
139. Катарский И.М. Диккенс в России. Середина XIX в. — М.: 1966
140. Катарский И.М. Диккенс. Критико-биографический очерк. — М., 1960.
141. Катарский И.М. Первый роман Диккенса в ранних откликах русской печати (1838-39 г.). // Фридендер Ю., Катарский И. Чарльз Диккенс: Библиогр. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз., 1838-1960. — М., 1962

142. Катарский И.М. Противоречивое издание (Любовь к писателю и мастерство перевода бок о бок с равнодушием и экспериментаторством) // Мастерство перевода. 1966. — М., 1968. С.307-312
143. Кондарина И. Рецепция романистики Ч. Диккенса в 1850-1950 гг. Дисс. на соискание степени кандидата филологических наук. — М.: 2004.
144. Левин Ю.Д. Взаимосвязи литератур и история перевода // Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. — М., 1961. С. 305-308.
145. Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. Л.: Наука. 1990.
146. Левин Ю.Д. Восприятие творчества инациональных писателей // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. — Л.:Наука, 1974. С. 237-273.
147. Левин Ю.Д. Чарльз Диккенс и царская цензура // Чарльз Диккенс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1838-1960. — М., 1962. С 272-279.
148. Набоков В.В. Лекция о Диккенсе. http://e-notabene.ru/fil/article_119.html // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М. 1998
149. Наумов В. «Посмертные записки Пиквикского клуба» // «Литературное обозрение», 1940, № 20 с. 37—41
150. Недзведский В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века : Становление и жанровая эволюция — М., «Диалог-МГУ», 1997
151. Нечаева М.В. Англomania О. И. Сенковского. О сатире Н. В. Гоголя и Ч. Диккенса // Диккенс в России. — Тамбов, 2007. Вып. 2. С. 97–100
152. Овчинникова Ф.Г. В.Г. Белинский о Диккенсе. // ЛГПИ им. И.Герцена. Ученые записки. Т. 107, 1955.
153. Пирсон Х. Диккенс. — М.: 1963.
154. Радлов Э.Л. Диккенс в русской критике // Начала. 1922. № 2. С. 124-132.
155. Селиверстов М.Л. Диккенс и Теккерей в оценке Чернышевского. — Фрунзе, 1954. С. 90-95.
156. Сильман Т. Диккенс. Очерки творчества» — Л.: «Художественная литература», 1970 г

157. Урнов Д.М. Гоголь и Диккенс // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1985. Т. 44, № 1. С. 38-47
158. Урнов Д.М. «Живое описание» (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература. — М., 1988.
159. Честертон Г. «Записки Пиквикского клуба». // Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические разыскания / Сост. Е. Ю. Гениева, Б. М. Парчевская. — М.: Книжная палата, 1990. С. 132—140

Критическая, научная, учебная и справочная литература XIX века о

Ч. Диккенсе

160. Аксакова В.С. 1845 г. // «Литературное наследство». Пушкин — Лермонтов — Гоголь. М., 1952, с. 670—672 — письмо с упоминанием о сходстве Диккенса и Гоголя
161. Алисон А. Джемс, Бульвер и Диккенс // «Пантеон», 1855, т. 23, № 9
162. «Английская литература в 1838 году (из «Атласа») // «Северная пчела», 1839, № 30, с. 119
163. Анненская А.Н. Ч. Диккенс, его жизнь и литературная деятельность. — СПб, 1892
164. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // «Современник», 1848, т. 7, № 1, отд. III, стр. 1-39
165. Белинский В.Г. Гамлет, принц датский... Сочинение Виллиама Шекспира...//Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах. — Т. 2. Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 — январь 1840. С. 306-318.
166. Белинский В.Г. Избранные письма. Т. II, М., 1955, с. 348 — о повестях с гоголевским направлением
167. Белинский В.Г. Литературные мечтания // В.Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу. — М., Современник, 1988
168. Белинский В.Г. Ничто о ничем» // В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. I. М., 1948
169. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя („Арабески“ и „Миргород“) // В. Г. Белинский. Избранные статьи. — М., 1981

170. Белинский В.Г. Парижские тайны. Роман Ежени Сю. // «Отечественные записки», 1844, т. 33, № 4, отд. V, стр. 21-36
171. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // «Отечественные записки», 1841, т. 25, № 3, отд. II, стр. 13-64
172. Белинский В.Г. Рецензия «Гамлет. Трагедия В. Шекспира. Перевод А. Кронеберга». // «Литературная газета», 1844, № 32, 17 августа, с. 543-545.
173. Белинский В.Г. Рец. на: «Тереза Дюнойе». Роман Евгения Сю. // «Современник», 1847, т. II, № 3, отд. III (Критика и библиография), с. 41-62
174. Белинский В.Г. рец. «Оливер Твист», Роман г-на Диккенса (Воз) // «Отечественные записки», 1842, т. 20, № 2, отд. VI, с. 47
175. Белинский В.Г. Русская литература в 1843 году // «Отечественные записки», 1844, т. 32, № 1.
176. Белинский В.Г. Русская литература в 1844 году // «Отечественные записки», 1845, т. 38, № 1, отд. V, стр. 1-42
177. «Библиотека для чтения», 1853 год, т. 118, «Литературная летопись», с. 16-17 — рецензия на «Записки Пиквикского клуба» в переводе Введенского
178. «Библиотека для чтения», 1838 г, т. 29, с. 101 — библиографич. заметка с рекомендацией читать Pickwick Club
179. «Библиотека для чтения», 1838 г, т. 27, с. 143 — заметка об издании мемуаров Гримальди в обработке Диккенса.
180. «Библиотека для чтения, 1843, т. 57, март, с. 25—26 («Литературная летопись») — сопоставление сатиры Диккенса и Гоголя
181. «Библиотека для чтения», 1855, т. 133, октябрь — «Английская литература», статья 3
182. Боборыкин П.Д. Воспоминания в 2 томах. — М. 1965 т. 1
183. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. — СПб, 1900
184. Боткин В.П. Германская литература. Воззрения немецких критиков на Диккенса. // «Отечественные записки», 1843, т. 26, № 1—2
185. Булгарин Ф. «Французы, писанные с натуры французами» // «Северная пчела», 1840, № 130, с. 519

186. Введенский И.И. История русской, литературы: литографированный курс лекций — Рос. нац. б-ка. СПб., [184-].
187. Введенский И.И. Курс словесности: литографированный курс лекций / Рос. нац. б-ка. СПб., [184-].
188. Введенский И.И. Очерк английской литературы. Сочинение Томаса Шоу // Библиотека для чтения. 1847. Т. 83. №7. Отд. V. С. 1-36; №8. Отд. V. С. 37-58.
189. Введенский И.И. «Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии» М. Тулова. Киев. 1853 //«Отечественные записки». 1853. Т.91. № 12. Отд. IV. С. 33-56.
190. Вермеер К. История английской литературы. СПб, 1899
191. Всенаучный энциклопедический словарь, под ред. Ключникова, Спб., 1878, ч. 1 — статья «Диккенс»
192. Герцо-Виноградский (Z.Z.Z.) Русский Диккенс. Фельетон // «Новороссийский телеграф». 1877. № 576. 6 января.
193. Гончаров И.А. Литературный вечер // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952-1955. — Т. 7. Очерки, повести, воспоминания. 1954. С. 100-192.
194. Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952-1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма.1955. С. 64-113.
195. Греч Н.Н. Обозрение английской литературы. // Русский вестник, 1841, № 2, стр. 485—486
196. Диккенс // Справочный энциклопедический словарь [ред. А. Старчевский] .- Санкт-Петербург : издание К. Крайя , 1847-1855, т. 4
197. Дружинин А.В. Собрание сочинений. — СПб, 1865, Т. 6, с. 200-205 — сравнение Диккенса с художником Гогартом.
198. Дудлей А. «Карл Диккенс» // «Москвитянин», 1848, ч. 5, № 9
199. «Живописная русская библиотека», 1856, т. 1, № 37 – о параллельных переводах Диккенса в русских журналах, о популярности Диккенса в России
200. «Заграничный вестник», 1864, т.2, вып. 4, с. 207 — заметка о снижении актуальности Диккенса
201. Зотов В. История всемирной литературы, т. 4. — М., 1882.

202. Зотов В. Современный роман. Ч. Диккенс // Зотов В. История всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образах. Т. 4. — Спб.-М., 1882. С. 614-620.
203. «Иван Яковлевич Порфирьев. Биографический очерк». — Казань, 1890
204. «Иллюстрация», 1847, т. 4, № 14, 19 апреля — о неудачной попытке Ж. Жанена подражать романам Диккенса.
205. Карл Диккенс (Боц) // «Москвитянин», 1849, № 13, ч. 4, кн. 1-2, Смесь.
206. Каррьер М. Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества. Т. 5 — М.: 1875 — С. 531—532.
207. Кастиль И. «Диккенс» // «Библиотека для чтения», 1847, т. 81, № 3 (Смесь)
208. Кирпичников А.И. Литературная хрестоматия для всех. — Одесса, 1901, с. 611-613
209. Кирпичников А.И. Очерк истории романа XIX века // «Северный вестник», СПб, 1897 г., № 11
210. Кони Ф. «Чарльз Диккенс» // «Литературная газета», 1848, № 13, 1 апреля
211. Краснов П. О новом переводе «Записок Пиквикского клуба» Сувориным // «Труд», 1895, т. 27, № 7. — С. 200—205
212. Ледерле М. Мнения русских людей о лучших книгах для чтения. СПб, 1895.
213. Линниченко А.И. Курс истории поэзии для воспитанниц женских институтов и воспитанников гимназий. — Киев, 1861.
214. Линниченко А.И. Очерк поэтической деятельности английского романиста Ч. Диккенса // «Университетские известия», Киев, 1866, № 9.
215. «Литературная газета», 1840 г. № 87, 30 окт. — заметка о романе «Оливер Твист»
216. «Литературная газета», 1841 г., 22 февраля, № 22 — переводной обзор английской литературы по материалам журнала *Revue de Paris*
217. «Литературная газета», 1844, № 28, 20 июля, с. 472—473 — извлечения из французского журнала о Диккенсе
218. «Литературная газета», 1845, № 22, 14 июня, с. 379 (Смесь) — рец. на «Парижские тайны» Сю; Диккенс назван обладателем огромного самобытного таланта

219. «Литературная газета», 1842, № 46, 22 ноября, с. 947 — Диккенс назван первым романистом Англии
220. «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»», 1838, № 34, 20 августа, с. 680 — заметка о шумном успехе в Англии романа «Клуб Пичвистов».
221. Майнов И.В. Жизнь Чарльза Диккенса. «Сотрудник», 1990, кн. 1—2.
222. Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб, 1893 — статья «Диккенс»
223. Настольный словарь Толля. СПб, 1863, т. 2 — статья «Диккенс»
224. «Нива», 1870, № 24 — некролог Диккенсу
225. «Нива», СПб, 1886, № 28 — биографическая заметка о Диккенсе
226. «О переводах, достойных подражания» // «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки» 1899 т. 2, № 4.
227. Острогорский В. Чарльз Диккенс // Детское чтение, 1870 г., т. 4, № 8.
228. «Отечественные записки», 1852, т. 81, с. 41-45 — рецензия на «Записки Пиквикского клуба» в переводе И. И. Введенского
229. «Отечественные записки», 1852, т. 85, ноябрь — статья «Литературные и журнальные заметки», о переводах Диккенса через французские переводы-посредники.
230. «Отечественные записки», 1841, № 3 т. 15 отд. 2 стр. 41 — Белинский «Разделение поэзии на роды и виды»
231. «Отечественные записки». 1841, т. 19, № 12, отд. 6, стр. 41—42 — Белинский, рец. на роман Мариетта «Пират»
232. «Отечественные записки», 1846, т. 47, № 8, с. 138 (Библиогр. хроника) — переводческая программа «Отечественных записок»
233. «Отечественные записки», 1845, т. 39, с. 5 (Иностранн. лит.) — утверждает, что «романы Диккенса не пройдут с породившею их минутою»
234. «Отечественные записки», 1840, т. 11, стр. 22 (Смесь) — заметка о Лондонской выставке художественных произведений и о портрете Диккенса
235. «Отечественные записки», 1839, т. 7, стр. 95 (Современная библиографическая хроника) — сравнение Диккенса, Марриета и Эйнсворта

236. Писарев Д.И. Реалисты. // Д. И. Писарев. Литературная критика в трех томах. Т. 2. Статьи 1864-1865 гг. — Л., 1981
237. Плещеев А.Н. Жизнь Диккенса. — СПб, 1891
238. Полонский Л. Современный роман в Англии // «Вестник Европы», 1875, № 36
239. Потанин Г.Н. Биографические сведения о Чокане Валиханове. // Сочинения Чокана Чингисовича Валиханова. — СПб, 1904
240. Пыпин А.Н. Современный английский роман. Диккенс и Теккерей. // «Современник», 1864, т. 105, № 11—12
241. Русский вестник, 1842, № 5—6, с. 40 («Критика») — Н. Полевой, рец. на «Мервые души»
242. «Русский вестник», 1841, № 9, с. 726—727 — программа публикаций литературных произведений
243. «Русский вестник», 1856, т. 4, август, кн. 1, с. 477 — отзыв о Диккенсе как о главе европейских романистов
244. Сабина М. Чарльз Диккенс, знаменитый английский писатель // «Юный читатель», 1899
245. «Санкт-Петербургские ведомости», 1870, № 160, 21 июня, анонимный автор — некролог Диккенсу
246. «Северная пчела», 1841, № 67, 24 марта, с. 266—267 — переводной обзор английской литературы
247. «Северная пчела», 1840, № 258, с. 1031 — заметка о журнале «Русский вестник» и его программе
248. «Северная пчела», 1840, № 17, с. 65 — сочувственный отзыв о Диккенсе
249. «Северная пчела», 1841, № 43, 24 февраля, с. 170 — сравнение Диккенса с Поль де Коком.
250. «Современник», 1853, т. 42, № 11 — заметка о том, что «редакция поставила себе за правило переводить каждое новое произведение Диккенса»
251. «Современник», 1849, т. 14, № 3, с. 45 — Диккенс назван «первым европейским романистом новейшего времени»

252. «Современник», 1853, т. 42, № 11, с. 68 – заметка о переводе «Пиквикского клуба» Введенским
253. «Современник», 1853, т. 42, № 11, с. 68 – отзыв на «Холодный дом» (критик упрекает Диккенса в дагерротипичности, пристрастии к странности и карикатурности).
254. «Современник», 1851, т. 29, № 10, с. 6 (Смесь. Современн. заметки) — заметка Панаева, где Диккенс наряду с Шекспиром, Скоттом, Пушкиным и Гоголем принадлежит к тем авторам, что «составляют эпохи в литературе».
255. «Современник», 1851, т. 29, № 9, с. 45 (Смесь. Современн. заметки) — заметка Панаева, Диккенс с Теккереем «во главе современной европейской литературы».
256. «Современник», 1850, т. 24, № 11, с. 93 — статья Некрасова и Панаева, положительный отзыв о романах Диккенса
257. Страхов Н.Н. Английские романы // Н. Страхов. Борьба с Западом в русской литературе. — Киев, 1897
258. «Сын Отечества», 1870, № 120, 3 июня — некролог Диккенсу
259. «Сын Отечества», 1844, № 4, стр. 105-109 — перевод заметки из North American Review о причинах популярности Диккенса.
260. «Сын Отечества», 1840, т. 2, с. 618-619 (Критика и библиография) – заметка о статье Шаля о Диккенсе
261. Тернер Ч. Э. Диккенс // «Образование», 1898, № 7—8, в серии статей «Английские писатели XIX века».
262. Форстер Д. Жизнь Чарльза Диккенса // «Русский вестник», 1872, т. 97-98 № 2-4
263. Чернышевский Г.В. Очерки гоголевского периода русской литературы // Н. Г. Чернышевский. Собрание сочинений в пяти томах. Том 3. — М., 1974
264. Чернышевский Г.В. Эстетические отношения искусства к действительности // Н. Г. Чернышевский. Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. — М. 1984
265. Чуйко В.И. «Английские романисты (по Тэну)» // «Женский вестник», 1866, № 2

266. Шаль Ф. «Нынешняя английская словесность»//«Сын Отечества», 1839, т. 8, отд. IV, стр. 28-48
267. Шевырев С.П. Взгляд русского на современное состояние Европы. // «Москвитянин», 1841, ч. 1, № 1, отд. 3 стр. 237—238
268. Шелгунова Л.П. Из далекого прошлого. — СПб, 1901
269. Шмидт Ю. Обзор английской литературы XIX столетия. Пер с нем. — СПб, 1864.
270. Энциклопедический словарь Ф. Павленкова. СПб, 1899 — статья «Диккенс»

Работы по истории издательского дела и литературного процесса в России

271. Антифеева М.А. Журнал А.Смирдина «Библиотека для чтения» // 82. Книжное дело Петербурга-Петрограда-Ленинграда. — Л., 1981
272. Богдан Е.А. «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма // РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького, отв. ред. Видуэцкая И.П. — М., 1997
273. Виноградов В.В. Гоголь и натуральная школа // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. — М.: Наука, 1976
274. Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926
275. Гоголь Н.В. «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» // История русской журналистики: Хрестоматия / Сост. Б.И. Есин. — М., 1991. Стр. 186
276. Гриц Т.С., Тренин В.В., Никитин М.М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Смирдина). — М., 2001
277. Громова Л.П. История русской журналистики XVIII-XIX века (Учебник для вузов). — СПб., 2005
278. Деятели революционного движения в России: биобиблиографический словарь: От предшественников декабристов до падения царизма: [В 5 т.]. — М.: Изд-во Всесоюзного общества политических каторжан и ссыльно-поселенцев, 1927-1934.
279. Динерштейн Е.А. А. С. Суворин. Человек, сделавший карьеру. — М., 1998
280. Есин Б.И. История русской журналистики XIX в. — М., 2008

281. Зайцева Е.Ю. А.Ф. Смирдин - издатель журналов 1-й половины XIX в. Диссертация и автореферат на соискание степени кандидата филологических наук по ВАК 10.01.10 — М., 2009
282. История русской журналистики: Хрестоматия / Сост. Б.И. Есин. — М., 1991.
283. Каверин В.А. Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». — М., 1966
284. Кишкин Л.С. Честный, добрый, простодушный. — М., 1995
285. Кошелев В.А., Новиков А.Е. Закусившая удила насмешка // Сенковский О.И. Сочинения Барона Брамбеуса. — М., 1989.
286. Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. — М., 1982
287. Кулешов В.М. «Отечественные записки» и литература 40-х гг. XIX века. — М., 1959.
288. Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. — М., 1969
289. Мельник В.И. «Натуральная школа» и реализм 40-х годов. // Русская литература, 1978, № 4, с. 32—48.
290. Мельник В.И. Натуральная школа как историко-литературное понятие. // Русская литература, 1978, № 1, с.48-64.
291. Муратов М.В. Книжное дело в России в XIX-XX веках: очерк истории книгоиздательства и книготорговли 1800-1917 гг. — Л. : Гос. соц-эконом. изд-во, 1931.
292. Полевой К.А. Записки о жизни и сочинениях Н. А. Полевого. — СПб., 1888.
293. Поршнева Г.И. История книжной торговли в России. — М., 1925
294. Проскурина Ю.М. Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма // Урал. гос. пед. ун-т, Н.-и. центр «Словесник». — Екатеринбург: АМБ, 2001
295. Рассудовская Н.М. Издатель Ф.Ф. Павленков: 1839-1900: очерк жизни и деятельности. — Изд-во Всес. книжной палаты, 1960
296. Русские писатели XIX века: Библиографический словарь. — М., 1996. Т. 1-2.
297. Смирнов-Сокольский Н. Книжная лавка А. Ф. Смирдина. — М., 1957

298. Созина Е.К. Критический дискурс В. Белинского и натуральная школа 1840-х годов: К вопросу о доминанте метода «критического реализма» // Изв. Урал. гос. ун-та. — Екатеринбург, 2000. — N 17
299. Толстяков А.П. Выдающийся книжник пушкинского времени А. Ф. Смирдин и русские писатели // Книга: исследования и материалы. — М., 1991. Сб. 63. С. 72-85
300. Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе. — М., 1965
301. Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. М., 1952
302. Щербакова Г.И. Журнал О.И. Сенковского «Библиотека для чтения» 1834-1856 годов и формирование массовой журналистики в России. Диссертация на соискание степени доктора филологических наук. — СПб., 2005
303. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя. // Литература: Теория. Критика. Poleмика. — Л., 1927

Прочее

304. Белинский В.Г. Мусташ, сочинение Поль де Кока // В.Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 13 томах. Том третий. Статьи и рецензии 1839-1840. Пятидесятилетний дядюшка. М., 1953
305. Боголепова Т.Г. Гротеск в произведениях позднего Диккенса (на материале романа «Наш общий друг») // Филологический сборник. Изд-во ЛГУ, 1969. С. 105-111.
306. Боровой Л. Выход Пиквика. // «Литературный критик», 1935, № 5, с. 244-247.
307. Ветвинская Т.Л. Однородные члены предложения как средство юмора в произведениях Ч. Диккенса // Вопросы германского языкознания. — Киев, 1961. С.78-89.
308. Елизарова М.Е. Мастер смеха. // «Художественная литература», 1934, №6, с. 51-56
309. Ивашева В.В. Записки Пиквикского клуба // «Литературная учеба», 1937, № 8.

310. Кухаренко В.А. Стилистический прием повтора в произведениях Ч.Диккенса // Ученые записки 1-ого Московского государственного педагогического ин-та иностранных языков. Т. XIX. С. 273—291.
311. Поль де Кок // Литературная энциклопедия в 11 т.; М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. 1929—1939.
312. Поль де Кок. Словарь Брокгауза и Ефрона, ст. 3. Венгеровой, 1903 г.
313. Стайлер Е. Толстой и Поль де Кок. Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/vs1/vs1-201-.htm>
314. Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. М., 1975