

А. Глазков

А. Гжимала-Седлецкий о С. Выспяньском: чтение и перевод

Большинство текстов создается на данном языке и едва ли сразу рассчитано на перевод. Текст требует чтения на том языке, на котором написан. При чтении для создания смыслов существенно распределение во времени фрагментов текста. Для нас важно отметить именно то, что расположение одного фрагмента раньше другого существенно. Мы читаем текст от начала к концу, от более раннего к более позднему, а потому и при анализе чтения расположение фрагментов не может быть не учтено. Совершенно не обязательно, чтобы предшествующий фрагмент, релевантный для понимания данного, стоял с ним в непосредственном контакте. Возможно и то, что существенный для понимания фрагмент будет следовать за данным, создавая необходимую композиционную фигуру. Из этого следует, что анализ чтения и должен вскрывать процесс вычитывания смыслов и логику расположения фрагментов.

Кроме того, автор и читатель строят свою коммуникацию не только на предшествующем тексте, но и на основании общих знаний – из жизни, из культуры, из других текстов. Автор планирует, как распределить материал в тексте, в том числе известную и новую информацию. Текст вообще представляет собой языковую единицу неоднородной структуры. Мы имеем в виду то, что плотность выраженной в нем информации на разных участках текста различна. Для успешной коммуникации автор должен предположить, какая информация необходима для читателя, чтобы он чувствовал себя комфортно. Если что-либо известно, то лишнее указание на известное может спровоцировать утрату интереса, если много неизвестной информации без пояснений, то читатель почувствует недостаток своей подготовленности к чтению, что также понизит его интерес.

Распределение информации в культурно релевантном тексте подчинено особым правилам. Это не просто известное и неизвестное, это известное в системе данной культуры и неизвестное в ней. Уровень знаний относительно фактов своей культуры у ее носителей может быть весьма различным, уже хотя бы потому, что есть носитель культуры, а есть носитель, рефлектирующий над ней. Безусловно, текст о фактах культуры адресован в большей степени читателю заинтересованному, рефлектирующему. Соответственно соотношение фрагментов текста, о чем мы говорили выше, подразумевает способность читателя установить смысловые связи между ними, усмотреть культурно значимую взаимосвязь.

Однако следует указать еще на один важный, хотя и очевидный факт. Культура всегда существует в истории, а культурно релевантный текст реагирует на ее исторический характер, устаревающая, требуя комментария. Комментарий становится необходимой составляющей текста, без

успешный контакт между автором и читателем затруднителен. Он может восполняться глубокими знаниями читателя, но если они отсутствуют, то без комментария текст теряет возможность адекватного понимания. Комментарий как бы вживляется в текст, становится его неотъемлемой частью, а комментатор исполняет роль соавтора, обеспечивающего тексту возможность современного восприятия.

Однако мы говорим не только об оригинальном тексте. Мы имеем в виду также перевод. Когда речь идет о переводе польского текста, причем культурно релевантного, то следует учитывать практически полную неосведомленность русского читателя.

Переведенный текст не может не изменить ситуации: автор получает читателя, который определенно имеет меньше необходимых для успешного контакта знаний. Текст меняется. Этих перемен как минимум три:

- изменение внутренних связей между компонентами текста;
- возникновение неизвестных фрагментов на месте известного для родного читателя;
- возникновение известных фрагментов на месте неизвестных для родного читателя, это может ожидать прежде всего в тех случаях, когда текст содержит фрагменты, касающиеся родной для перевода культуры или связанной с ним.

В силу этого обстоятельства перевод практически любого текста указанной тематики требует обширного комментария, предисловия, которое вводило бы русского читателя в курс дела. Однако объем такого предисловия будет различным в зависимости от читательской установки исходного текста.

Очерк о Станиславе Выспяньском «Wyspiański z bliska» (Выспяньский вблизи) входит в известную книгу Адама Гжималы-Седлецкого «Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim» (Незаурядные личности в обычной жизни). Предметом нашего исследования будет чтение и перевод на русский язык этого культурно референтного текста.

И здесь текст А. Гжималы-Седлецкого весьма удобен для перевода. Если сравнить с ним, например, тексты краковских фельетонов Боя-Желеньского, то окажется, что Бой задает очень высокую читательскую планку, поскольку строит текст в виде такого диалога, разговора с человеком, с которым приятно поделиться воспоминаниями. Бой в малой степени озабочен осведомленностью, подготовленностью читателя. Сама композиция его фельетонов такова, что он как бы прыгает с одного на другое, ведомый ассоциациями, угадывание которых требует значительного знания.

Гжимала-Седлецкий таким образом структурирует свой текст, что он вполне может быть доступен неподготовленному читателю. Текст складывается из нескольких тематических блоков, тема каждого из которых указана автором. Показательна первая фраза текста: «Jak wyglądał?» (Как он выглядел?). Естественно, это не энциклопедическая статья, где уместно было бы начало «Станислав Выспяньский — знаменитый польский художник (253)

и драматург...», и такое начало было бы, возможно, удобнее для иностранного читателя, что и приводит к необходимости внедрения комментария, лишнего для польского читающего. Далее будут разделы: впечатлительность Выспяньского, категоричность, колкость, ироничность и так далее. Такой подход, не хронологический, не привязывающий рассказ к определенному времени и месту, не будет отпугивать иностранного читателя. Несмотря на название, Выспяньский предстает в его тексте как личность, а не как приятель, собеседник (именно это доминирует в текстах Боя). Его очерк аналитичен, и каждый из рассказанных анекдотов, случаев — это подтверждение высказанной идеи, тогда как Бой на первое место поставит именно факт.

Сам текст приводит читателя к расшифровке некоторых формул. Такова система вторичных номинаций, построенная по одной модели: Выспяньский = автор + произведение. Логично предположить, что русский читатель не знаком с большинством сочинений, так что формулы «автор *Лелевеля*», «автор *Свадьбы*», «певец *Казимира Великого*» одинаково ничего не значат, но не значат вне системы. Следует оговориться, что автор использует для вторичных названий практически все крупные произведения Выспяньского, однако «рядовой» поляк тоже далеко не все их знает, так что проблема однозначной трактовки этих формул существует не только при переводе, но и при чтении оригинального текста.

Логично предположить, что выбор произведения не случаен для каждого конкретного фрагмента. Проанализируем один. «Матейко и Шуйский влияли на Выспяньского с его детских лет», — так начинается один из абзацев очерка. Имя Юзефа Шуйского далеко не для любого польского читателя известно. Гжимала-Седлецкий ставит его в один ряд с Яном Матейко. Не подготовленный польский и практически любой читатель могут предположить, что это тоже художник. И ошибутся. Чуть далее читаем: «Культ Матейко и Шуйского запал в душу [zapadł w etos] будущего певца *Казимира Великого* и так или иначе сопровождал его всю жизнь». Добавленное имя, а вернее, название поэмы Выспяньского (читатель, проникнув в систему вторичных номинаций, догадается, что речь идет о нем) может несколько прояснить ситуацию: автор ставит в один ряд двух людей, которые прославились как идеологи польского патриотизма, и это верно, ибо далее поясняется: «Шуйский, соавтор *Папки Станчика* и один из основателей краковской исторической школы, учил его смотреть на трагедию несвободной Польши как на плод народной вины. Недаром в сцене Станчика в *Свадьбе* то и дело звучат афоризмы из *Папки Станчика*».

Итак, какова же была логика автора? В ряду «Матейко и Шуйский» важнейшую роль играет именно Шуйский. Его имя должно вызвать единственную ассоциацию, в то время как имя Матейко такой единичностью не обладает. Понятно, что дальнейшее наименование Выспяньского как автора (певца) Казимира Великого — это выбор произведения, в названии которого появляется имя собственное, подтверждающее определенную (254)

ассоциацию. И последующее пояснение должно лишь укрепить читателя в правильности мысли.

Так в тексте польском. Перевод выглядит иначе. Несмотря на то, что Гжимала-Седлецкий известным образом комментирует имя Шуйского, этот комментарий явно недостаточен: русскому читателю невдомек, что такое «папка Станчика», да и самом Станчике, явившемся в «Свадьбе» ему практически ничего неизвестно. Он не может связать между собой слова о народной вине и следующее указание на фрагмент из «Свадьбы». А ведь это все некоторое основание для выбора Казимира Великого в качестве вторично наименования Выспяньского.

Данный фрагмент, таким образом, крайне сложен для перевода, даже, возможно, неперево-дим. Комментарий оказывается в нем многоступенчатым. Простейшее указание на то, кем было упомянутое историческое лицо, малозначимо, поскольку за ним должна потянуться цепь ассоциаций: Шуйский – Папка Станчика – Станчик – Свадьба – указанное место в Свадьбе. По сути дела, комментарий становится неким паратекстом, вырастающим из необходимости объяснить небольшой фрагмент текста-основы.

Иногда похожие формулы требуют совершенно разного комментирования. Сравним два фрагмента.

В одном из них рассказывается известный случай, когда Выспяньский отказал жене банкира в написании портрета со словами: «Я не вижу основания, чтобы Вы должны были иметь Ваш портрет». (Заметим в скобках, что здесь Гжимала-Седлецкий уточняет Боя. Прочитую: «Известна его история с «лицом, не годящемся для портрета». Это лицо в неточных описаниях приписывают сейчас некоему «краковскому буржуа». В действительности речь шла о жене некоего варшавского банкира». Цитируя дословно Боя, Гжимала-Седлецкий показывает читателю, кто грешит неточными описаниями. Увы, это увлекающийся Бой, профессор, филолог, позволявший себе исторические вольности в своих фельетонах). В этом фрагменте читаем: «Zapowiedzianego dnia zjawiła się w pracowni Wyspiańskiego na ul. Krowoderskiej» (В установленный день она появилась в мастерской Выспяньского на ул. Кроводедской). С какой целью автор сообщает, где именно находилась мастерская? Знающий топографию Кракова представит себе, где это могло быть, соотнесет с настоящим образом города (заметим, что книга Гжималы-Седлецкого была издана более чем через полвека после смерти Выспяньского), но особой роли, текстово значимой в наличии этого указания мы не найдем. Скорее всего, она актуальна как конкретизатор для тех читателей, которые детально знают биографию Выспяньского, которым известно, где были мастерские Выспяньского и, возможно, когда в какой из них он работал. Что делать переводчику? Конечно, можно дать историческую справку, однако она ничего не даст, кроме общей информации. Это своего рода побочный комментарий, поскольку и сама информация побочна. (255)

Совсем иначе выглядят подобные сведения в другом фрагменте. Рассказывая о том, что Выспяньский «в рабочем запале забывает о себе», Гжимала-Седлецкий вспоминает случай, как он и известный художник Юзеф Мехоффер в один крайне морозный день пришли к Выспяньскому, который жил тогда «в переулке у Мариакского костела». В квартире было холодно, и кто-то сказал хозяину: «Ależ tu nie palone chyba od czasów Wita Stwosza» (Тут же не топили со времен Вита Ствоша). Внимательный польский читатель заметит иронию: создателем алтаря в Мариакском костеле был именно Вит Ствош, к тому же (и об этом Гжимала-Седлецкий не пишет) сам Выспяньский был в числе создателей мозаик на окнах костела, а уж раз дом находится неподалеку, то упоминание о Вите Ствоше для создания идеи давности оказывается вполне уместно. При перенесении текста на русскую почву указанная ассоциация пропадает. Формула «со времен Вита Ствоша» синонимична «давно». Если бы вместо «со времен Ствоша» было «со времен Пяста», то для русского читателя ничего бы не изменилось, так как значение 'давно' будет иметь формула «со времен X» для любого неизвестного X.

Говоря о том, что Выспяньский искренне верил в своих фантастических персонажей, в их реальность, в свой иллюзорный мир, Гжимала-Седлецкий пишет: «Był mu utkany z takiej samej substancji, jak i każdy z nas, jak każdy Gawel i każdy Pawel» (этот мир был для него соткан из той же самой субстанции, что и каждый из нас, что и каждый Павел и каждый Гавел). Очевидно, что аллюзия на знаменитое стихотворение Александра Фредро должна вызвать определенные ассоциации у читателя. Предложение содержит два сравнительных оборота. Такое расположение может давать три варианта толкования: 1) они синонимичны и одно сравнение усиливает другое, 2) они синонимичны и одно сравнение уточняет другое, 3) они различны по значению. Первый из оборотов содержит местоимение *мы*, тогда как второй культурно маркированные Павел и Гавел. Именно они играют решающую роль при толковании этого предложения носителями языка. Вот один из ответов на вопрос, как понимать представленное выражение: «każdy z nas jest innym, jeden spokojny i grzeczny, drugi porywczy i kłotliwy. Tak jak Pawel i Gawel» (Каждый из нас похож на другого: один спокойный и воспитанный, другой вспыльчивый и скандальный. Так, как Павел и Гавел). Из этого следует, что собственные Павел и Гавел выступают в качестве конкретизаторов местоимения *мы*. Естественно, русский читатель, при отсутствии необходимых знаний, верных ассоциаций, прочтет данную фразу иначе – он будет выводить из *мы* значение неизвестных собственных и, возможно, придет к прямо противоположному результату. Таким образом оказывается, что перевод приводит к изменению направления понимания текста. Синтаксическая структура превращается из пояснительной в синонимическую, когда первый синоним является базовым для понимания второго.

Однако чуть далее автор снова обращается к образам Павла и Гавела: «Wizja w jego dramatach wkracza w akcję tak samo zwykle, «prawdziwie», (256)

realistycznie, jak wkracza Paweł czy Gaweł» (иллюзия вторгается в действие так же легко [досл. *обычно*], «правдиво», реалистично, как вторгается Павел или Гавел). Стоящее в кавычках слово *prawdziwie* должно разоблачать правдивость этого вторжения. Действительно, в стихотворении Фредро, по жанру приближающемся к басне, правдивости мало: трудно себе представить, чтобы кто-то охотился или рыбачил в своем доме. Но эту художественную условность мы вполне готовы принять, как и фантастические образы в драмах Выспяньского. И вот идею такого рода проникновения, вторжения должны выразить Павел и Гавел в тексте Гжималы-Седлецкого.

Для адекватного понимания текста необходимо его комментирование. Комментарий адекватен тогда, когда он способствует точному чтению текста. Если в данном случае точность чтения обусловлена верно вскрытыми интертекстуальными связями, то необходимо постараться эти связи смоделировать. Банальное указание на то, что Павел и Гавел – персонажи известного детского стихотворения Александра Фредро, ничего не даст. Ближе подведет элемент пересказа, но лучше всего для читателя ознакомиться с самим текстом стихотворения.

Столкновение культур приводит к особой ситуации в комментировании текста. Выспяньский некоторое провел в Париже. И Гжимала-Седлецкий пишет:

«Его духовно обогащает звучание (*wydzwięk*), излучение великой культуры, чего нельзя не почувствовать во французском искусстве, обогащает его новизна французского искусства, так неизвестная искусству, с которым он сталкивался тут, в своей стране. Художник *in spe*, он видит здесь не только Мане или Ренуара, но уже и Ван Гога и Гогена – сколько же миль отделяет от Герсона или Зиммера, «среза», «средней линии» тогдашних польских художественных амбиций. Его не могла поразить та разница, которая ощущалась между поэзией Верлена и Метерлинка и, например, Асныком, все еще стоящим в зените постромантической поэзии».

Едва ли русский читатель знаком с полотнами Юзефа Зиммера или Войцеха Герсона. Далеко не каждый польский читатель их знает, но, собственно говоря, автор, вероятно, на это и рассчитывал: он предложил имена именно «средний» вариант, тех, кто известен далеко не всем, чтобы на их фоне иначе выглядели имена знаменитых французских, а фактически мировых художников. Впрочем, текст содержит уточнение: *przekrój, średnica polskich ówczesnych wymagań malarskich*. Это значит, что введено указание для конкретизации смысла. Ни один из французских художников в таких уточнениях не нуждается.

Далее Гжимала-Седлецкий пишет о Париже: «Дух Рима ощущается в каждой детали стиля ампира, так часто встречающегося здесь. В архитектуре города, естественно, монументальной, эхо Афин. Роятся колонны — коринфские и ионические. Нетронутая старина Клыони. Ники окружают могилу Наполеона у Инвалидов». Мировая известность Парижа, всемирная (257)

значимость названий имен не требует комментирования. Однако это вовсе не значит, что решительно все во французской культуре таково. Очевидно, что Гжимала-Седлецкий попросту выбирает из фактов французской культуры те, которые не потребуют объяснения, которые будут узнаваемы родным, польским читателем, как и любым другим при переводе. Такова задача автора, таков выбор реалий, такова структура текста — без конкретизаторов. На этой почве польский и русский читатель объединяются.

Есть фрагменты, содержащие указания на польские культурные реалии, но не требующие комментариев. Таковы, например, совершенно изолированные части, представляющие собой вид анекдота. Приведем пример.

«Когда в 1903 году для выступления Моджеевской Котарбиньский ставил *Протесилая и Леодамию*, Выспяньский потребовал, чтобы щит Протесилая имел выпуклый рисунок (боевых сцен, как мне кажется), эскиз которого сделал сам. Ни в Кракове, ни в Вене не взялись вырезать его, а уж тем более в такие сжатые сроки, которых требовало скорое представление пьесы. По телеграфу была найдена мастерская в Берлине, которая, однако, заломила цену, превышающую то, что краковский театр заплатил за декорации к спектаклю и костюмы. Что делать? Моджеевская не откажется от Леодамии, Выспяньский — ясное дело — не отступит от своего. Передав счета за свою печаль эллинским богам (Протесилай и Леодамия!), Котарбиньский выбил фантастическую квоту, щит прибыл на генеральную репетицию — истинное чудо реквизита; «стоит бешеных денег, но будет чем похвастаться перед зрителем» - успокаивала себя дирекция. Можно себе представить ее ужас, когда она увидела, что Выспяньский велит все время пьесы держать сцену почти в полной темноте, так что актеров было еле видно. «Коврик для ног, а не щит, мог бы взять Протесилай — все равно бы его никто не видел — ковер за сорок центов», - ворчал администратор театра Казимеж Чапельский».

Контекст позволяет понять, что упомянутая Моджеевская — актриса, причем актриса первого эшелона, поскольку она выбирает репертуар. Комментарий (например, что речь идет о знаменитой польской актрисе Хелене Моджеевской ...) ничего не дает для понимания текста. Текст и без того понятен. Вполне ясно, что «Протесилай и Леодамия» — это произведение, вероятно, пьеса, вероятно, Выспяньского, и эти догадки совершенно верны. Неважно, знает читатель миф об этих героях или нет, главное, как история с реквизитом характеризует Выспяньского, а это вычитывается однозначно. Кстати, современный польский читатель, в отличие от читателя 1962 года, может еще соотнести пьесу с вышедшим чуть позднее фильмом, но такая ассоциация заложена автором, естественно, не была.

А может быть иначе. Небольшая фраза, незаметная, как бы проходящая. Как эта: «Однажды я зашел в кофейню Михалика на Флорианьской улице». Возможно ли описать в комментарии, что такое кофейня Михалика? Здесь оказывается необходимо огромное культурное знание. Ибо кофейня, единственный раз упомянутая в очерке Гжималы-Седлецкого, это сердце Молодой Польши, это самое богемное место Кракова перелома веков, которое по сей день не утратило своей культурной значимости. Что же делать переводчику? Может быть, отослать читателя на Флорианскую 45(258)

Опубликовано в: Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Вып.8 Т.1. - М.: МГПИ. - 2009. - С.252-258.