

Перевод: связующее звено национальных составляющих общевропейской культуры

**(К проблематике двуединства
универсального и локального)**

*Знание о жизни другого народа
смягчает отношение к нему.
В темноте все опасны друг другу.*

Ф. Искандер «Автопортрет»¹

Европа как географическое понятие времен античности по мере распространения христианства преобразуется в понятие Европы как цивилизации. Со свойственной ему гносеологией, онтологией, аксиологией и проистекающей отсюда культурой (конфессиональной, социально-политической, реально-бытовой и художественной). Универсальное мировидение объединяло разрозненные племена, разделенные собственными локальными культурами. Этот центростремительный фактор цивилизации как системы по мере возобладания над центробежными векторами языческой Европы предопределил дальнейшую историю христианизируемых (институтами государства и Церкви) и христианизирующихся (как следствие деятельности этих институтов) отдельных этносов. Именно в кругу христианской общности диалектика взаимодействия факторов универсальных (общецивилизационных) и локальных (этнических) обусловила процессы формирования народностей — народов — наций со свойственными им языками, культурами, государственно-политическими представлениями.

Церковь как институт христианского универсума в своей духовной, интеллектуальной и культуротворческой деятельности опиралась на кодифицированные ею источники единого вероучения, чьи оригиналы возникли на языках, признанных сакральными (древнееврейский, древнегреческий и латынь). Изначально присущие хри-

стианскому универсуму переводы осуществлялись внутри круга этих языков (в которые позднее вошел церковнославянский) и обуславливались потребностями вероучения. А оно во времена Средневековья предопределяло сущность всех областей знаний — от наук гуманитарных до естественных, от искусства слова письменного (поэтика) до искусства слова устного (риторика), от литературы научной и прикладной до художественной. Тем самым переводы с одного сакрального языка на другой изначально были важнейшим фактором бытия христианизирующейся Европы. Циркуляция же текстов с их идеями, мотивами, образами, стилями, типами повествования, отображая новое мироощущение, а одновременно демонстрируя образцы его словесного воплощения, способствовала возникновению локальных центров новой культуры. Они скрепляли изначально духовную целостность цивилизации и осуществляли доктринально переосмысленную преемственность ее дохристианского культурного наследия (иудео-греко-римская античность, местные традиции) на всем огромном географическом пространстве Christianitas.

Такой двуединый (универсальный и локальный) генезис европейских литератур (культурно-исторической составляющей которых со временем становились и литературы славянские)² определил их дальнейшую историю. Поэтому-то **своеобразие каждой из литератур одной цивилизации являет собой производное их универсального начала**. Его исторические изменения обуславливал облик каждой из генерируемых им локальных составляющих. В этом отношении внутренняя дифференциация (1054 г.) Christianitas на Византийский и Латинский круги культуры предопределила культурно-эстетические особенности охватываемых ими литератур.

По сути своей институциональный конфликт Западной и Восточной Церкви породил **внутреннее** разделение изначально единой христианской культуры, а тем самым и этнических ее носителей. Именно тогда это по сей день актуализируемое традиционалистами обеих Церквей разделение цивилизационного универсума разграничило и мир славянства³, положив начало формированию и дальнейшей истории *slavia orthodoxa* и *slavia latina* как составляющих соответственно восточно- и западно-христианских культурных общностей⁴.

Такого рода универсальная закономерность обусловила особенности языкового и культурно-эстетического облика, стилевых

канонов, жанрового состава, литературных образцов переводимых текстов и самих концепций перевода в словесном искусстве Византийского и Латинского кругов европейского универсума.

В начальном периоде истории письменности во всех частях христианской экумены оригиналы и переводы (соответственно на греческом и латыни, а позднее — в кругу *slavia orthodoxa* — на церковнославянском), перенесенные из культурных центров (Византия, Рим), являли собой общий облик, отдельные образцы и одновременно школу словесного искусства. Поэтому-то позднее — в процессе местного их переписывания и местного им подражания — они наравне с собственными памятниками уже воспринимались как свои, свое естественное составляющее собственного достояния. Этому способствовало и само мироощущение Средневековья, когда универсальное начало (христианство) имело самодовлеющее значение и обладало всеохватывающим смыслом по отношению к локальному самосознанию.

Исключительной важности роль перевода уже на стадии становления и первоначального развития отдельных письменностей общего для них универсума является следствием осознанных усилий, порождаемых основополагающей идеей культурного самосознания Средневековья. Ее отражает формула *translatio studii*: перенесение знаний, духовных ценностей и представлений о прекрасном в свете калокагатии (как единстве этического и эстетического, духовного и материального) во все части *Christianitas*.

Общие закономерности⁵, а в этой связи изначальная роль перевода в истории европейской литературы естественно отражаются и в ее славянской составляющей. В исторической перспективе крупнейшие литературы славянского мира — русская и польская — как некогда составляющие соответственно *slavia orthodoxa* и *slavia latina* представляют собой обширнейший материал локального отражения общих закономерностей и местного их преломления. Так, например, древнерусская письменность представляет настолько трудноразделимую языковую (церковнославянский) общность текстов переводных и местных, что вполне оправданной и перспективной представляются предложения Р. Пиккио и Д. С. Лихачева⁶ относительно создания общей истории литератур *slavia orthodoxa*. При этом частично уже отмеченные здесь выше общеевропейские закономерности, обретая внутренне дифференцированное (*slavia orthodoxa* и

slavia latina) проявление, дают основание для выработки концепции общей истории славянских литератур как изначально составляющих литературы общеевропейской⁷. В такого рода контексте особое значение обретает переориентация творчества с языка универсального на вернакулярный (свой, местный)⁸.

Этот процесс, будучи общим, не был единым и единовременным как в силу особенностей истории Византийского и Латинского кругов, так и специфики составляющих их литературных общностей. Его универсальность проявлялась только лишь во внешней парадоксальности того, что **дабы творить на родном языке, нужно было прежде освоить язык «чужой»**. Этот «чужой» — универсальный — язык при отсутствии местной письменности и связанной с ней филологической культуры привнес как представления о грамматике, предписаниях поэтики и правилах риторики, жанрах со свойственной каждому из них темой, образами и стилем, так и дал сами конкретные образцы искусства словесности письменной и устной. На такой привнесенной извне основе создавались местные школы искусства слова. В их кругу не только переписывались или перерабатывались усвоенные ранее тексты, но и переводились новые с одного сакрального языка на другой (в slavia orthodoxa — с греческого на церковнославянский). В категориях времени большой длительности (понятие, введенное в научный обиход Фернаном Броделем) развитие универсальной филологической культуры и связанного с ней творческого самосознания в разных частях Christianitas и в разное время, но неизменно вело к своего рода проецированию универсальных предписаний поэтики и риторики на материал своей разговорной стихии. Так этнически свой литературный язык начинает выработываться на грамматической и культурно-эстетической основе усвоенного ранее языка универсального.

Этот процесс обрел непосредственное отражение в искусстве перевода. Именно в нем проявилась местная школа усвоения универсальной литературной культуры, сам ее уровень и принципы ее использования в словесном переложении смыслов и самих способов их лексического и стилового выражения средствами другого языка. Причем одновременно (в категориях времени большой длительности) создавался и разрабатывался сам этот другой язык. Тем самым речь идет о своего рода двойном (или сдвоенном) творческом процессе, когда сотворение перевода взаимосочеталось с творением

самого литературного языка, который в перспективе истории становился языком общенародным // национальным.

Процесс формирования и развития такого литературного языка был своего рода проецированием правил грамматики, стилевых норм, предписаний письменной и устной речи (поэтики и риторики), как и самих образцов творчества, опирающегося на материалы живой разговорной стихии. И если первоначально образцами служил ставший своим универсальный язык и связанные с ним тексты, то со времен Новой истории эта роль постепенно переходила к образцам национального творчества и тем переведенным инонациональным произведениям, которые порождали наднациональные веяния в литературе и культуре.

Эти «свои» и «чужие» образцы отражали закономерность Нового времени. В эпоху Средневековья первоначальная направленность литературного движения идет от цивилизационного центра к его перифериям. Во времена же Новой истории происходящая в них трансформация универсального в локальное // национальное придает этому движению обратный (а учитывая внутреннее, диалектическое по своей сути двуединство этих начал в русле общего для них процесса) — встречный характер.

Если на протяжении Средневековья общие цивилизационные ценности на языке своего универсума инспирировались универсальными центрами (Византия — Рим) и непосредственно ими распространялись, то на протяжении Новой истории общецивилизационное развитие осуществляется в его **национальных составляющих и обогащается ими**. Поэтому национальное и универсальное могут быть адекватно осмыслены только в свете их диалектического единства, которое предопределяет и обуславливает общие для европеизма веяния в литературе, искусстве, философско-эстетической мысли и высокой культуре. Это отражено в самих универсальных по своему смыслу и философско-эстетической сущности названиях эпох — Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение и т. д. — или же в названиях художественных направлений. Например, в литературе Нового времени это классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, натурализм, модерн, различные течения авангарда, постмодернизм. То же самое отмечается в отношении литературных родов, жанров и стилей. Такого рода изначально локальный // национальный феномен обретает универсальное измерение в процессе

внутрицивилизационной циркуляции ценностей, когда вследствие «встречных течений» (концепция А. Н. Веселовского) «чужое» повсеместно становится «своим». Эта трансформация локального — его преобразование в универсальное «и» *vice versa* — происходит прежде всего благодаря переводам. Причем **перевод как феномен словесного искусства в то же время является существеннейшим фактором внутрилитературного движения и межлитературного общения, а тем самым — всей литературной истории.**

В славянских составляющих двух кругов европейского универсума историко-культурная специфика соответственно *slavia orthodoxa* и *slavia latina* обуславливала местные особенности этого общеевропейского процесса, его локальную хронологию, состав памятников и своеобразие самого искусства перевода.

В общности *slavia orthodoxa* на церковнославянский как универсальный язык культуры православного славянства переводились лишь те византийские тексты, в которых испытывала потребность сама Церковь. Тем самым вне культурно-художественных представлений этой части славянства оставалось все богатство светской Византии — ее живое античное наследие, литература, эстетика и философия, искусство, драматургия и театр.

В общности *slavia latina* — составляющей западнохристианского круга культуры — латынь как сакральный язык римского католицизма в то же время открывал перспективу на все богатство античности (в том числе иудейской и греческой в латинских переводах) и на светскую культуру современного Запада. Религиозный и светский аспекты художественно-культурного мировосприятия здесь **существовали параллельно** как особые сферы *sacrum* и *profanum*, взаимодополняясь в сфере рецептивной эстетики, философии творчества, но при этом не взаимопроникая в собственно религиозном мышлении. Культура же *slavia orthodoxa* была насквозь сакральна, отсюда отсутствие в ней свойственного Западу сугубо **эстетического** восприятия античности. Отсюда и непримиримо враждебное к ней отношение, суровое ее порицание как однозначно языческой (что продолжалось вплоть до Петровских времен). Такого рода сакральность была всеобъемлющей, включая само отношение к слову и тексту памятников письменности, которая была неотрывной частью церковности, исключая само существование светской литературы. (Ее роль исполнял фольклор как внеписьменное про-

явление и внеположная требованиям Церкви форма бытия светской по своей сущности народной культуры.)

Сакральность культуры предполагала, а сама инспирирующая и одновременно контролирующая роль церковного института обуславливала единственно допустимый характер перевода, который должен был соответствовать как общим и изначальным требованиям относительно формы, так и сугубо доктринальным предписаниям в сфере содержания.

Сакральное отношение к тексту и слову как письменному воплощению святости означало неприкосновенность, а поэтому неизменность и неизменяемость при воспроизведении средствами другого языка со свойственными ему лексическим своеобразием и смысловыми особенностями. Отсюда доктринально постулируемая и институционально требуемая пословная концепция перевода со всеми ее издержками и непримиримое отношение к опытам перевода грамматического, который возобладали лишь в XVII столетии⁹ на общем фоне нарастающего процесса выхода Российского государства и русской культуры из своего затянувшегося Средневековья.

Распространяемая не только на слово, но и структуру текста сакральная неприкосновенность, постулируя дословность перевода в ущерб понятности смысла, исключала тем самым и проявление индивидуальности переводчика как соавтора, его оригинальности в поисках и творческом использовании аналогов местного языка и местной культуры. Гораздо раньше (во времена позднего Средневековья и Возрождения) эти свидетельства качественного саморазвития перевода как искусства обрели естественное проявление в *slavia latina* вследствие отмеченного выше параллелизма светскости и сакральности в Западном круге культуры. Сам тип такого сосуществования (а не требования того или иного института) предопределял соответствующую характеру текста стратегию перевода, нацеленную на максимально возможную адекватность в передаче смысла и формы.

Эти обусловленные локальной историко-культурной спецификой Средневековья различия типов перевода в то же время создавали типологически разные основы той литературной культуры, которая вследствие аксиологической общности цивилизационного универсума способствовала со времен Барокко (когда с нарастанием секуляризации усиливается процесс размывания церковно-доктринальных разграничений *Pax Orthodoxa* и *Pax Latina*), возникновению теперь

уже общеевропейского процесса в литературе и культуре Нового времени.

В категориях времени большой длительности некоторые, по-своему уникальные для соответственно *slavia orthodoxa* и *slavia latina* памятники при диахронном рассмотрении открывают перспективу на дальнейшую историю искусства словесности, первоначально возникшую благодаря переводным образцам. Так, например, на фоне традиционных творений древнерусской письменности «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона (XI в.) может рассматриваться как начальный опыт авторского своеобразия, основой которого является привнесенная переводами на церковнославянский литературная культура *slavia orthodoxa*. Это проявляется как в системе приемов организации текста, так и в содержательной сфере (древнерусское восприятие христианского мировидения и его преломления в древнерусской ментальности)¹⁰. Подобного рода примером *slavia latina* той же поры является «Хроника» Галла Анонима (ок. 1112–1117). Этот своеобразный «маточник» польской литературы латиноязычного Средневековья отражает как современный для Запада уровень литературной культуры и филологического мышления (авторское владение универсальными для *Rex Latina* правилами поэтики и риторики), так и масштаб художественности: индивидуализация повествования, творческое использование в обрамляющей структуре хроники сюжетов романа, лирики, агиографии, панегирика, устных исторических преданий, а в стилях и формах повествования — ритмизированной и рифмованной прозы, *prosimetrum* (чередование прозаических и рифмованных фрагментов), леонинского стиха, силлабического 8-слового и 15-слового трохея. В целом этот жанрово-стилевой ансамбль отражал присутствие в Польше характерных для западной литературной культуры тех времен принципов *ars dictandi* (когда произведение письменности одновременно предназначалось для светского чтения вслух).

Отмеченный выше параллелизм *sacrum* и *profanum* в западноевропейском круге культуры, обуславливая независимое от церковных предписаний **собственно художественное** развитие словесного искусства, предопределял и сам переход от универсального языка универсального института Церкви, своего института государства и свойственной ему высокой латиноязычной культуре к живой разговорной стихии своей народности. В церковной письменности, ско-

ванной традициями и догматическими предписаниями, этот процесс наступил позднее и опять-таки (как и в начальном периоде письменного искусства слова) был обусловлен потребностями самой Церкви, а вернее Церквей. Речь идет о Реформации и позднейшей (после Тридентского собора) — своего рода ответной — практике Контрреформации, когда расколовшееся вероучение западного христианства обратилось к общепонятным живым народным языкам в борьбе за умы и души.

В перспективе диахронии «Хроника» клирика Галла Анонима воспринимается уже как произведение **светского** Средневековья — предстает как своего рода исток той универсальной культуры и письменности, чьи представления, образы, сюжеты и жанры обретают в эпоху Возрождения новый облик. Теперь он воссоздается уже на своем языке, укорененном в своей изначальной традиции, языке, адекватно отражающем **ментально** собственное усвоение ценностей цивилизационного универсума и — при всей с ним осознанной связанности — предстает как особое воплощение именно **своей** культуры.

В этом отношении творение Галла Анонима являет собой этнически, историко-политически и государственно-устроительски локальный для культурного пространства *Rex Latina* памятник на универсальном языке, который таит в себе предпосылки преобразования универсального начала местной (этнической) культуры времен Средневековья в общенародное времен Возрождения. Суть в том, что универсальность христианского мировидения автора здесь сочетается с осознанием собственных интересов Польского государства и с привязанностью к нему, его особому политическому устройству, как продолжению собственных предхристианских традиций внесловного вече. (Тем самым проявляются зачатки свойственного позднейшей эпохе патриотизма в его уже зрелой форме.) Достоинства первого коронованного Римом (1025 г.) польского короля Болеслава Храброго (который тем самым вошел на равных в круг западноевропейских монархов) описываются здесь в свете тех римских добродетелей, которые способствовали мощи республиканского Рима (в синхронном прочтении — параллели с вечевой традицией древнепольского прошлого, а в восприятии диахронном — с шляхетской республикой в будущем). Идеал правителя у Галла сопряжен с идеей родины (*patria*) и ее «древней» — как он пишет — свободы (тема актуальная в кон-

тексте эпохи Средневековья и позднейших времен противостояния посягательствам извне). Тем самым в этом творении вырисовываются истоки польской государственной доктрины, которая обретает завершенные формы уже в следующую эпоху Возрождения.

Эти особенности Хроники Галла Анонима, где латиноязычная всеобщность *Christianitas* взаимосочетается с общепольским делом (*res publica*), позволяют увидеть в ней своего рода универсальный, обусловленный культурой латинского Средневековья, эталон осознания локальной этно-государственности и чувства привязанности к ней, долга перед ней, обязанности по отношению к своей стране (*patria*), а одновременно те черты, которые предопределили развитие своего, этнического начала. Оно обрело зрелые формы в следующую эпоху Возрождения. На протяжении XVIII в. (последняя стадия Барокко и рассвет эпохи Просвещения) на эти представления накладываются воздействия Руссо, который уже при жизни обрел широкую известность в польской интеллектуальной жизни, политической мысли и художественной литературе. Во времена Романтизма — начальной стадии формирования европейских национализмов — образ «республиканской» (в Хронике Галла Анонима — *res publica*) древней Польши, якобы уже тогда осознаваемой всем населением как общая родина (*patria*), обрел «эхо» в концепции народовластия (*gminowładztwo*) крупнейшего польского историка И. Лелевеля, который снискал европейскую известность. И. Лелевель (*nota bene*: университетский учитель А. Мицкевича) выводит из свойственной (по его мнению) древним полякам, как и всем славянам, вечевой традиции формирующиеся во второй половине XV в. идеалы шляхетской демократии, которые в будущем (с начала XVI в.) легли в основу государственной системы Речи Посполитой (польская калька с лат. *Res Publica*)¹¹.

Итак, культурный код *Rex Latina* Галл Аноним перевел // трансформировал в польский культурный код как составляющее западноевропейского универсума. Такого рода польский пример являет собой локальное отражение универсального начала всей последующей истории формирования национального самопонимания разных народов одной цивилизации. Этот процесс отражала (а тем самым по-своему документировала) литература. Поэтому именно она становилась его своеобразным зеркалом, воспроизводя происходящее в свойственных ей формах. Позднейшее творчество на родном языке

ке, отражая развитие самого этого языка (который не случайно стал синонимом понятия «народ»: вспомним пушкинское «всяк суший в ней язык») наложило отпечаток на искусство перевода.

В национальном самосознании переложение иноязычных текстов стало означать не только передачу их смыслов (как это было прежде), но и придание им звучания, свойственного ментально своим ощущениям и своим же культурно-бытовым представлениям. В славянском мире своего рода эталоном этого нового качества всего последующего развития национальных литератур является ренессансное творчество Яна Кохановского (1530–1584), создавшего тот канон польского литературного языка, который в России связан с именем Пушкина. Переводы Кохановского в восточнославянских литературах XVI–XVII вв., отражая процесс их постепенного выхода из круга своего затянувшегося Средневековья в ренессансно-барочную современность соседней Польши (а в ее границах — украинско-белорусской культурной общности), в то же время являют собой проявление новых принципов искусства перевода. Приобщение к филологической культуре Нового времени раскрепощает мышление восточнославянских людей пера, пробуждая в них личностное начало, индивидуальное (а не традиционно скованное церковными догмами) восприятие переводимого текста. Культурно-художественная освобожденность переводчика выводит его из круга средневековых предписаний дословности, порождая устремленность к эстетическому воссозданию смысловой адекватности. А она достигается путем поисков местных культурно-языковых аналогов, их подбора и адаптирования применительно к смыслам переводимого текста. Русским образцом этого нового — открывающего перспективу всей дальнейшей истории искусства перевода — является популярнейшая «Псалтирь рифмоторная» (1668, изд. 1680) Симеона Полоцкого — представителя современной для латинского Запада украино-белорусско-польской образованности и литературной культуры. Это произведение, созданное под непосредственным воздействием ренессансной «Давидовой Псалтири» (1579) Яна Кохановского, было также и прямым подражанием крупнейшему польскому поэту, творчество которого в оригинале было хорошо известно белорусу Симеону Полоцкому, как и всем представителям образованной украинско-белорусской среды. В свою очередь для самого Кохановского основным источником был латинский перевод шотландского гуманиста Д. Бьюкенена,

с тем, что его польское переложение преобразило этот ставший для иудео-христианства универсальным памятник ветхозаветного искусства слова в шедевр национальной поэзии.

Так темы, образы, представления, которые благодаря переводам с одного сакрального языка на другой стали во времена Средневековья всеобщими, теперь — в эпоху Возрождения, а затем Барокко — обретают местное воплощение и локальное культурно-художественное своеобразие, что отражает развитие национальных культур и творчество на родных языках. Отныне внутрисакральные переводы получают исторически новое продолжение как в переводах с языков сакральных на народные, так и в переводах с одного народного языка на другой.

В ренессансно-барочные времена автор перевода мог осмысливать свой труд и как **сотворчество** с автором оригинала. В славянских литературах той поры это новое в европейской истории искусства перевода обрело талантливейшее воплощение в «Гоффреде, или Освобожденном Иерусалиме» (1618) Петра Кохановского. Польский поэт в польском духе преображает эпическую поэму Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (1575, изд. 1580). Универсалистское — римско-католическое — мироощущение и надэтническая, объединяющая народы латинского мира идея первого крестового похода и связанных с ним событий — все это близкое полякам тематически в то же время в переводе, переходящем в творческую переработку-восполнение, обретает патриотическое звучание. Сохраняя форму и стиль оригинала, П. Кохановский благодаря Т. Тассо обогащает польскую строфику октавой. Усиление же и восполнение рыцарских мотивов, поединков и схваток западнохристианского воинства с арабами было навеяно войнами Речи Посполитой с крымскими татарами и турками. насыщение повествования патриотическим звучанием было связано со своей прошлой и современной действительностью — с защитой польских рубежей от мусульманских набегов.

Перевод-переложение П. Кохановского стал эталоном для польской эпики XVII в., оставив следы в национальной литературе XVIII–XIX вв. В качестве образца он вошел в поэтики и школьные программы XVII–XVIII вв., тем самым регламентируя искусство перевода и формируя вкусы читателей также на украинско-белорусских землях в составе Речи Посполитой. В России Ф. Прокопович (представитель украинской образованности и высокой культуры

времен Барокко) в лекциях по поэтике (1705) считал «Освобожденный Иерусалим» в варианте П. Кохановского образцом эпического жанра. Украинский перевод Тассо в конце XVII — начале XVIII вв. и чешский в XIX в. были сделаны с польского варианта П. Кохановского.

Феномены Яна и Петра Кохановских способствуют осознанию того, сколь зыбкая грань разделяла искусство перевода и оригинальное творчество во времена Ренессанса, Барокко и Просвещения¹², равно как и роль перевода в межлитературном распространении новых эталонов жанра, стиля и целых литературных направлений от эпохи Возрождения и вплоть до нашего времени. Это относится и к сфере культуры, что уже осознавалось в ставшие ныне далекими времена¹³. Вспомним, например, создаваемые «сверху» институты, способствующие переводам книг в Польше и России XVIII в. с целью распространения западноевропейских идей и образцов эпохи Просвещения или же общеевропейскую — включая те же Россию и Польшу — роль переводов, переложений и переработок английского «Зрителя» Д. Аддисона и Р. Стила в зарождении и развитии журналистики, а в связи с ней — методов убеждения и способов распространения новых представлений о морали, воспитании, образовании, науках, культуре, литературе и искусстве «века разума».

Тогда же вследствие осознанной и целенаправленной деятельности «республики философов» (слова Вольтера), благодаря переводам их произведений, формировалась теперь уже по своим масштабам общеевропейская высокая культура. В мечтаниях этого философа, чье имя стало символом эпохи, она должна была простираться «от Парижа до Пекина»¹⁴. По сути это был очередной этап восходящей к Средневековью идеи *translatio studii*. С тем, что теперь универсальные ценности европеизма, обретая новое качество (секулярность), распространяются вследствие коммуникации, но теперь уже не церковных институтов, а культурной и творческой элиты. Языком же такого общения является уже не универсальный язык Церкви, а национальные языки крупнейших центров культуры и переводы именно с этих языков.

Во времена Новой истории государственные языки крупнейших культурных центров Европы становятся языками межнационального общения. Тем самым нетитульные нации получают возможность обрести европейскую известность только благодаря переводам на

такие языки. Отсюда появление новой тенденции, утвердившейся и функционирующей по сей день: переход инонациональных писателей на язык титульной нации. Характерные примеры: англоязычное творчество ирландских и шотландских писателей, творчество части литературной среды бывших колоний на языках бывших империй, творчество евреев на языках государств, гражданами которых они являются. Конкретные примеры крупнейших писателей: поляк Юзеф Коженёвский вошел в историю мировой литературы как английский писатель Джозеф Конрад, русский писатель Владимир Набоков снискал всемирную известность благодаря англоязычному творчеству, украинец Н. В. Гоголь¹⁵, чуваш Г. Айги, киргиз Ч. Айтматов, абхазец Ф. Искандер, белорус В. Быков своей широкой зарубежной известностью обязаны русскому языку. В этой связи следует особо отметить такое явление, как авторизованный перевод — своего рода индивидуальное свидетельство устремлений писателя войти в литературную жизнь и культурное сознание других народов своими произведениями, первоначально созданными на национально чужом для этих народов языке.

Авторизованный перевод возможен в тех случаях, когда автор — билингв, который в равной степени не только владеет двумя языками, но и **внутренне** ощущает свою сопричастность **двум культурам**, чьим отражением являются эти языки. Только такое **культурно-филологическое двуединство** является предпосылкой создания адекватного перевоплощения оригинала в своего рода вторичный (ибо иноязычный) дубликат, иначе говоря — художественно-литературный эквивалент лексико-стилевого облика и культурного кода изначального текста.

В мастерстве перевода иноязычие означает отнюдь не только филологическую перфекцию, но и органично с ней сопряженную культурно-историческую эрудицию, ибо адекватный перевод — это отнюдь не пословный (или же дословный) аналог оригинала, а **воссоздание** в материале другого языка тех **художественных звучаний** и **культурных смыслов**, которые в воспроизведенном переводчиком иноязычном двуединстве «дубликата» обретают качество **синонимичности**.

Далеко-далеко не каждый перевод соответствует оригиналу, ибо далеко-далеко не каждый переводчик, досконально зная язык, одновременно обладает даром **чувствования** этого языка, которое

органично связано со своего рода погруженностью в словесное искусство (литературу, фольклор), культуру, историю и саму ментальность другого народа. Такое вхождение переводчика в сферу инонационального, а вследствие этого — сотворение эквивалентного перевода — являет собой не только составляющее общелитературного процесса (или в терминологии Д. Дюришина — межлитературности), но и **межкультурного** общения народов. Тем самым комплекс явлений, образуемых переводческим фактором, отражает (и воплощает) процесс распространения, воздействий и взаимодействий **собственно национальных ценностей**. Имманентно присущие искусству словесности, они обретают художественное воплощение в формально-содержательном единстве каждого конкретного текста. Поэтому-то при переводе основная проблема — это обретение в материю своего языка адекватной оригиналу **содержательной выразительности** формы и **формальной воплощенности** содержания.

Диалектическое единство таких слагаемых целого (структура текста) и являет собой феномен художественности.

О трудностях самого постижения такого понимания сущности переводимого произведения и проблемах «пересоздания» его в материале другого (своего) языка, пожалуй, наиболее компетентно говорят сами переводчики, ибо пути и перепутья поисков решения возникающих в процессе перевода сугубо профессиональных задач видятся ими индивидуально и конкретно, каждый раз исходя из собственного опыта, а это значит — глубже и лучше, чем взгляд со стороны.

Несть числа высказываниям именитых (и не очень) переводчиков о своем труде, что в той или иной степени способствует осознанию его «извне» — самими литературоведами. Здесь же, в этом месте, представляется возможность ввести в наш литературоведческий обиход высокопрофессиональные размышления польского поэта, прозаика и переводчика Юзефа Лободовского, неизвестного у нас в силу самой его биографии. Он вошел в польскую литературную жизнь еще в межвоенное двадцатилетие. Во время Второй мировой войны писатель попал в немецкий плен, бежал и, в конце концов, после целого ряда злоключений осел в Испании. После войны сперва в эмигрантской литературе, а по мере отмирания ПНР* — и на ро-

* Аббревиатура: Польская Народная Республика.

дине — Лободовский снискал известность как своим оригинальным творчеством, так и переводами с русского (в частности, Солженицина, Синявского, Пастернака), украинского, белорусского и испанского. В совершенстве владеющий восточнославянскими языками (родившийся на украинско-белорусском пограничье Российской империи, Лободовский выехал из СССР на свою историческую родину — Польшу — в 1922 г.), он чутко ощущал смысловую полифонию и многозвучие художественного слова других культур — еще с детства хорошо ему известных и душевно прочувствованных.

Основанное на глубоком знании языков, литератур, культур и внушительном переводческом опыте эссе Ю. Лободовского «Незгоды переводчика»¹⁶ содержит утонченный анализ сложностей, возникающих при переводе поэзии с восточнославянских языков на польский. Так, например, свойственное этому последнему постоянное ударение на предпоследнем слоге исключает возможность полного сохранения рифмы оригинала, а тем самым и саму возможность адекватного дословного перевода.

Потому-то в своем подходе к переводу как искусству слова «своей» и «чужой» литературы Лободовский осознанно и последовательно придерживался принципов **эквивалентности**, отказываясь от дословного перевода (или — по его словам, «буквализма» и «вербальной точности»), чтобы сохранить «самое важное» — ритм — и найти лексические «эквиваленты» в материи своего родного языка (иначе говоря — аналоги художественной образности иноязычного оригинала). Тем самым «мелодия и пластика, орудием которой является метафора, практически полностью определяют поэтическую атмосферу стихотворения. Этой атмосферы не заменит верность оригиналу, хранящая при помощи слов. Слова можно тасовать между собой вполне свободно, лишь бы в итоге сложился тот самый окончательный поэтический пасьянс. Что с того, если все будет подходить к оригиналу, как ключ к замку, но при этом не промелькнет искра точно такого же лирического волнения! <...> В иерархии ценностей <...> вербальная точность <...> находится на одном из последних мест»¹⁷.

Переводческая практика Ю. Лободовского (равно как, например, таких его соотечественников-поэтов, как Ю. Тувима и В. Ворошильского в поэтических переводах с русского на польский, а великолепно владеющего польским языком М. Рыльского — в переводах с польского на украинский) — убедительное свидетельство того, что

такого рода утверждения, основанные на практике мастеров пера, способствуют созданию своего рода «**синонимов оригинала**». Согласно же констатации самого Ю. Лободовского «лучше синоним, чем мертвая копия»¹⁸.

Возможность создания иноязычного «синонима» (или же «дубликата») оригинала находится в прямой зависимости от уровня профессионального чутья переводчика и его **вкуса** (*nota bene*: последний осознается как одна из категорий литературно-теоретического мышления еще в XVIII в.).

Пример из нашей современности. Внимание заслуженного переводчика Юрия Чайникова привлекла популярная в Польше повесть Михала Витковского «Марго». Действие разворачивается во времена «системной трансформации» — резких и стремительных перемен привычного уклада жизни после развала ПНР. Все здесь видится сквозь призму представлений, быта, мышления дальнобойщиков, колесящих изо дня в день, из края в край. Само повествование ведется «изнутри» этой специфичной — в плане профессиональном и культурном — среды. «Изнутри», ибо нарратор — дальнобойщица (что уже само по себе являет собой колоритный и острохарактерный образ не только нарратора, но и самой наррации). Отсюда и естественное (логичное) сугубо художественное следствие — использование традиционно для такой романной структуры литературного приема: все повествование ведется в свойственном именно такому повествователю (в данном случае — повествовательнице) стиле речи — профессиональном жаргоне (со свойственным ему культурным горизонтом, лексикой, интонацией, бытовыми представлениями и поведенческими стереотипами). Тем самым фабульно-сюжетная сфера обретает специфический, ярко выраженный колорит — **национальный, а одновременно локально-профессиональный**.

Жаргон, отражающий свойственные конкретной социальной группе лексику, стиль, интонации, которые являют собой образ определенной субкультуры, именно ей свойственные характеры, поведенческие стереотипы, ментальность, тем самым — будучи ответвлением общенационального языка — **непереводимы** на другой национальный язык. Понять же этот жаргон и при переводе «переиначить» его лексику, стиль, интонации на **общепринятую** лексику, стиль, интонации другого языка — значит отбросить переводимость культуры (в данном случае субкультуры) оригинала, а тем самым полностью утратить

его **художественность** — то есть саму его **литературную сущность**. Единственно же верным выходом в таком случае является обращение переводчика к **аналогичному жаргону** — то есть речи подобной социальной группы, но уже как части сферы своей (для переводчика) национальной культуры. Именно этот путь выбрал Ю. Чайников: войдя в среду наших дальнбойщиков, освоив их субкультуру и свойственный ей жаргон, он **сотворил** — то есть **творчески трансформировал** — польский оригинал в русский аналог.

Искусство в разной степени осознанного культурного кода оригинала при переводе на язык другой культуры имеет давнюю традицию. Так, например, во времена поступательной секуляризации восточнославянских культур и литератур в процессе их постепенного выхода из своего затянувшегося Средневековья (XVI — нач. XVII в. для украинско-белорусской этнокультурной общности в составе Речи Посполитой, XVII в. — для культуры и словесного искусства Московского государства) всеохватывающие воздействия польского Возрождения и Барокко (этих локальных составляющих универсума *Rex Latina*) воспринимались как путем прямого заимствования, так и своего рода «ассоциирования» с собственной традицией. В последнем случае связующим звеном была общая для восточно- и западноевропейского Средневековья система ряда жанров, которые со временем могли обретать новый стилевой облик. Речь идет о агиографии, пермиографии, гимнографии, гомилетике и полемической литературе. Восточнославянские книжники новых времен перенимали не только генологически близкие жанры, но и отличающиеся по стилю, равно как и «созвучные» их собственным, традиционным. Так, например, новый для русских людей пера жанр оды «ассоциировался» при переводе со свойским жанром воинской повести, а панегирик — с похвальным словом. Возвышенный, торжественный и витиеватый стиль барочных проповедей был «ассоциирован» с восходящим к XIV в. стилем плетения словес в древнерусской литературе¹⁹.

Здесь явно просматривается издавна осознанное понимание того, что искусство перевода — это не только (и исключительно) искусство слова, но одновременно и искусство трансформации одного культурного кода в другой (близкий и понятный этнически // национально иной общности). С этой точки зрения циркуляция текстов в историческом времени и разноразличном пространстве представляет собой особую область исследований, так как именно здесь

заключены свидетельства взаимодействий разных культурных кругов, а внутри них — разных этнических // национальных общностей от древности до наших дней. Конкретизация этой сферы, выяснение и классификация составляющих ее явлений одновременно ведет к познанию заключенных в них значений, а также сокрытых в материи слова закономерностей перемен как в национальных культурах, так и в историко-литературном процессе.

В этом отношении рыцарский роман, например, представляет особенно благодарный материал как литературная контаминация разнородных культурных традиций — романско-германско-кельтской, византийской, а при посредничестве этой последней также античной и восточной. Появляясь на абсолютно иной славянской почве, он предстает как своего рода лакмус, который отражает коренные изменения в локальных потребностях, представлениях, вкусах средневековых славянских общностей — как католических, так и православных.

Рыцарский роман, который в категориях времени большой длительности снижал популярность на протяжении эпох Возрождения и Барокко, чтобы позднее «спуститься вниз», превратиться в массовое чтение (а в России войти в лубочную литературу). В средневековые же времена его появления в славянском мире он первоначально был чуждым отнюдь не только с точки зрения жанрового своеобразия, но и одновременно — принадлежности к иному, неизвестному и чуждому миру культуры. Отсюда особенность славянских переводов. Еще А. Н. Веселовский²⁰ подметил, что переводчики, вводя в свои литературы эту разновидность романа, пытались присущие ему явления, реинтерпретировать в свете свойских обычаев, представлений, нравов и традиций. Так, например, эпос рыцарских поединков преобразался в трактуемые по аналогии с оригиналом обычаи былинных персонажей Руси и юнаков у южных славян. Однако при этом непонятными, ибо не имеющими славянских аналогов рыцарский ритуал, культ прекрасной дамы, галантность, связанная с рыцарственными обычаями символика — все это в переводах опускалось. Так культурный код рыцарства оказался в значительнейшей своей части непереводаемым, только лишь частично он трансформировался в местный культурный код былинных богатырей, юнаков и витязей. В славянизированных переводах рыцарских романов дословно сохранилось лишь то, что было понятно и привлекательно для местной

среды — приключенчество, схватки, экзотика и фантастика — то есть все то, что имело локальные соответствия в своем фольклоре, своих культурных традициях, своих представлениях и пристрастиях. В этом отношении богатейший материал предоставляют усвоенные польской литературой романы Средневековья, Возрождения и Барокко, которые затем в свою очередь попадали именно отсюда в восточно-славянские литературы, где в очередной раз обретали местный облик, на сей раз трансформированный уже в соответствии с местными традициями и культурными представлениями²¹.

Как заключали наши высокопочитаемые предшественники в науке: *conditio sine quo non*, то есть непременным условием — в данном случае адекватной переводимости культурного кода — является наличие типологического аналога. А это предполагает аксиологическое и художественно-культурное тождество, обусловленное принадлежностью к общему и — что вполне естественно, ибо закономерно — внутренне дифференцированному (в силу национально-исторической специфики) кругу европейского универсума. Изначальная взаимопроницаемость его средневековых составляющих — *Rex Latina* и *Rex Orthodoxa* — в процессе секуляризации времен Новой истории вела к постепенному стиранию конфессионально четких разграничений, что обуславливало формирование теперь уже общеевропейского процесса в литературе, искусстве и культуре. Именно в его русле переводимость исторически сложившегося в *Rex Latina* культурно-художественного кода стала возможной в России, когда ускорение обрели барочные веяния XVII в., а на их основе в результате радикальных реформ Петра I появляется его русский аналог. Возникший при польско-украинско-белорусском посредничестве процесс европеизации (а точнее — вестернизации) обрел зрелость в эпоху Просвещения. Расцвет высокой русской культуры и искусства словесности времен Екатерины II снискал признание и возымел широкий резонанс на Западе (вспомним хотя бы дифирамбы Вольтера и Дидро). Именно тогда на волне русского увлечения современной западно-европейской мыслью, наукой и культурой, вместе с развитием русского искусства в русле теперь уже общеевропейских направлений и течений (классицизм, сентиментализм, рококо, предромантизм), свойственных им жанров и стилей, концепций поэтики и риторики появляется русский вариант общеевропейского культурного кода.

С такого рода общими закономерностями и обусловленными ими явлениями национальной художественной культуры связаны как предпосылки, так и сама возможность адекватного перевода — равно как и двусторонней переводимости — произведений западно-европейских литератур на русский и *vice versa* — начальной поры переводов русской литературы на Западе.

Общие закономерности, общие художественно-культурные ценности и их образцы предопределяли нарастание теперь уже взаимного интереса и интенсификацию непосредственных связей. С новизной самой культурной жизни связано и появление такого нового фактора в истории искусства перевода как личное знакомство. Так, например, именно оно способствовало возникновению интереса одного из крупнейших поэтов польского Просвещения С. Трембецкого к творчеству популярного тогда в России Ю. А. Нелединского-Мелецкого. В результате появляется первый в Польше и на Западе перевод русской поэзии — элегической песни «Выйду я на реченьку» (конец 80-ых гг. XVIII в.). Стилизованная под фольклор, она отражала общую для европейского сентиментализма и отчасти рококо увлеченность народной культурой и народным творчеством. Отсюда и адекватность польско-фольклорной трансформации Трембецким специфики русского культурного кода, «погруженного» Нелединским-Мелецким в русский фольклор.

Итак, эквивалентный или **синонимичный** (условно назовем его так) **перевод** как адекватное переложение специфики культурно-художественного кода одной нации со свойственными ему особенностями языка на язык другой нации **возможен только в случаях параллелизма литератур — их принадлежности к одной типологической общности, которой свойственна общая система ценностей, общая генология, общие литературные направления, стилевые нормы и художественные образцы.**

Именно это — подчеркнем еще раз — предрешает взаимный интерес, а отсюда взаимосвязи, взаимодействия и воздействия, что в частности обретает воплощение в переводах и непосредственно в них отражается.

Отсутствие литературного параллелизма (а тем самым и параллелизма культурного) исключает саму возможность синонимичного перевода. В такой ситуации для выработки переводческой стратегии единственно возможной остается только перспектива перевода грам-

магического, который лишь вербально и семантически **поясняет** смысл оригинала, обозначая этот смысл **иначе** и **иными словами** уже вне изначального текста и как бы «над» этим текстом. Так реконструируемый смысл не воссоздает **внутреннее** — **художественно-содержательное** — **своеобразие** иноязычного литературного текста, а значит не отражает саму его, оказавшуюся неподвластной переводческому искусству **неповторимую сущность**, то есть культурно-ментальную «наполненность», сопряженную с именно ей присущей лексико-семантической **формой** воплощения со свойственным ей **стилем** и **интонацией**. Эта своего рода бифуркация изначального текста, его иноязычное перевоплощение неизбежны в силу отсутствия общего культурного кода, а поэтому и «двойника» в той культуре (а тем самым и в словесном искусстве), носителем которой является переводчик. В целях выяснения, прояснения, истолкования смысла вынужденный вторгаться в повествовательную ткань оригинала — свойственный ему стиль и интонацию — переводчик тем самым осознанно и поневоле способствует ослаблению (а то и аннигиляции) самого лексико-стилевого своеобразия оригинала, исчезновению его — если можно так выразиться — «художественного аромата»: литературной притягательности, эмоциональной восприимчивости, рецептивного сопереживания, эмпатичного обаяния. Поясняя, описывая, обозначая и развертывая, а тем самым приближая и растолковывая то, чего нет в представлениях, вкусах и читательских ожиданиях другого круга культуры, что находится вне свойственного ему интеллектуального горизонта (с его семантикой, аксеологией да и самой гносеологией), переводчик — даже высокопрофессиональный — отступает (вынужден отступать) от нарративных особенностей переводимого текста, который всеобусловлен совершенно иным культурным кодом. Это касается языка диалогов, типа повествования, его ритма, интонации, обрисовки сюжетных ситуаций, мотивировки коллизий (как следствия воззрений, характеров, высказываний), а в конечном итоге — что особенно важно — самого стиля мышления, изъяснения и поведения персонажей. Тут уместно вспомнить максимум известного философа и естествоиспытателя XVIII в. Ж. Л. Бюффона: «стиль — это человек». Подмена, замена, корректирование стиля означает утрату «исконности» (национального культурно-художественного своеобразия) не только самой авторской наррации и речевого облика персонажей, но и всего того, что не имеет соответствия в истории, культуре, быту, типе общения (в том числе,

языкового), нормах поведения, а тем самым — в самой ментальности другого народа с присущими ему типом государственности, системой власти, жизненным укладом, характерами и представлениями о самом себе и о других²².

Такова система «внешней» и «внутренней» обусловленности искусства перевода, а отсюда и виртуальная неизбежность издержек при отсутствии литературного параллелизма и общего культурного кода. Суть в том, что с утратой стиля (в его художественно-содержательном измерении) утрачивается и отраженный в нем и именно в нем выражаемый **культурный код**. Тем самым исключается адекватность инонационального восприятия, а отсюда и понимания переведенного оригинала. По своей сущности, такой перевод — лишь **«внешняя оболочка»** сюжетного повествования оригинала, это лишь **внешнее** описание событий, **внешняя** обрисовка характеров, **внешнее** изображение коллизий. Иначе говоря, такой перевод сохраняет «внешний вид» только лишь содержания оригинала, вербально передавая внешнюю (наглядно вырисовывающуюся на «поверхности» наррации) видимость событий и наружности персонажей, которые в таком превращении лишены «внутреннего наполнения» — то есть своей изначальной сущности — конкретно-исторической, культурно-психологической, ментальной, реально-бытовой. А именно она — обусловленная **национальной спецификой** (как, собственно, и сама позиция нарратора, тип наррации, характеры персонажей и их взаимоотношения) — являет собой первооснову развёртывания сюжета. Лишенная же своей **содержательной формы** — то есть **стилевого** воплощения — **переосознанная** в переводе сюжетность оригинала утрачивает свое **художественное звучание** (то есть саму литературность, присущую именно ей внутреннюю сущность, а, следовательно, особенности и полноту изначального смысла). В таком контексте нет нужды дальше рассуждать об очевидных последствиях как эстетического, так и смыслового свойства в сфере рецепции — инокультурного читательского восприятия. Тут для прояснения конечных выводов напрашивается метафоричное сравнение: в раздвоенном (перевод-оригинал) изображении одного и того же перед нами (соответственно) предстает вторичная фотография (перевод) и первоначальная живопись (оригинал) со всеми вытекающими отсюда последствиями в сфере изобразительности и особенностями в сфере художественности.

Итак, наличие близкого культурного кода уже само по себе снимает проблему адекватной переводимости, перемещая связанные с этим вопросы исключительно в сферу профессиональной компетенции переводчика. При этом необходимым условием адекватного понимания характера самой близости культурного кода инонационального оригинала культурному коду перевода является углубленное постижение его особенностей при всем известном наличии определенного сходства, например вследствие этногенетической общности. Как далеко и к каким последствиям (отнюдь не только литературным) может привести игнорирование этих особенностей вследствие упрощенного, превратного либо идеологически целесообразного их понимания свидетельствует, в частности, не только реальное прошлое, но и реальное настоящее славянских народов и их культурной самоидентификации²³.

Как показывает история и современность всех без исключения этногенетических общностей, само по себе наличие известных и осознаваемых свойств этногенетической близости в целом и общем отнюдь не предопределяет свое собственное самосознание отдельными народами своей идентичности, своих национальных интересов, своего понимания патриотизма и принадлежности к своему государству, а тем самым — не будучи стержнеобразующим началом — оно не превалирует в системном единстве **собственного культурного кода** нации, являясь лишь одним из его составляющих. Эти особенности обретают литературное отражение, которое по-разному и в разной степени проявляется на протяжении отдельных отрезков истории формирования наций и национальных государств. Отсюда произведения литературы необходимо рассматривать как художественный документ самосознания и осознавать дифференцированно — в свете стереотипов сменяющихся во времени историко-культурных концепций и очередных геополитических идеологий, — а не сводить к общему знаменателю. Тем самым вербально-эквивалентная адекватность литературного перевода находится в прямой зависимости от чуткого осознания художественно-смысловых нюансов определенного времени своего и чужого культурного кода. Непременное условие проникновения в конкретизируемую им реальность другой нации, «вхождение» в именно ей свойственный круг культуры открывает перспективу понимания чужого, а тем самым исключает саму возможность отождествлять лишь внешне подобные свои и чужие

представления, мотивировки, устремления, цели, либо ассоциировать или же уподоблять свои и чужие смыслы, стили, типы мышления. Цивилизационно — в свете общеевропейских ценностей — они в той или иной степени могут внешне казаться подобными, а тем самым понятными. Однако это отнюдь не значит, что по своей внутренней — **национальной** — сущности они тождественны.

Такого рода примером близости, которая не является тождеством, может служить Россия и Польша. Здесь возникли крупнейшие славянские литературы, которые снискали всемирную известность. Свидетельство этого — несчетное количество переводов на языки всех континентов и равное число лауреатов Нобелевской премии.

Этногенетическая близость и непосредственное соседство русских и польских сородичей в славянстве отнюдь не предопределяет общности их культурного кода. Это отражают памятники исторической письменности и произведения художественной литературы. Сами по себе естественные (а поэтому изначальные) противоречия внутри самой этнической близости, историческая взаимоупорность разного государственно-политического устройства и его собственных интересов вкупе с конфессиональными различиями — все это предопределяло различия в культурных кодах двух славянских соседей, а само их соседство делая неоднозначным, а поэтому трудным²⁴. Поляков и русских сближают (что не значит «отождествляют») общеевропейские культурные ценности, а разъединяет сама их трактовка, применительно к самим себе и к другим, будучи производной политики светских и духовных институтов власти. Это предопределяло особенности их национальной истории²⁵. Существенные различия в системе государства и права, историческая специфика мировидения и культуры, обусловленная принадлежностью России к *Rex Orthodoxa*, а Польши — к *Rex Latina*, особенности социальной структуры, традиции политических ориентаций и культурных связей — все это обусловило разные типы складывания соседних славянских народностей со свойственными каждой из них самопониманием и взаимопредставлениями²⁶. Польское своеобразие европейского процесса времен Новой истории (когда в большинстве стран Запада сословная монархия трансформируется в абсолютную) обрело отражение в самом политическом лексиконе правящего сословия ренессансной эпохи. Новый тип государственности, утверждаемой рядом законодательных актов середины XV — начальных десятиле-

тий XVI вв., был наречен шляхтой уже на **родном языке**²⁷ — Речь Посполитая (с лат. *res publica*). Устанавливается разделение властей между королем и шляхтой, которая в разных воеводствах составляет от 10% до 20% населения. Король утрачивает традиционно присущие его сану полномочия и функции суверена. Избираемый на трон представителями локальных сеймиков (органы земского самоуправления), он присягает соблюдать законы, ограничивающие его власть и закрепляющие, согласно правовой терминологии, «золотые свободы» шляхты. Законодательными функциями обладает двухпалатный парламент — Сейм. Все правящее сословие — от короля, светской и духовной аристократии до малоземельного шляхтича — имеет гарантируемые законом равные права. Это создавало специфическую атмосферу сословного братства (самоопределение «братья шляхта») и культивируемый со времен Средневековья рыцарский кодекс чести, органично присущее ему чувство собственного достоинства (правовое самоназвание шляхты — «рыцарское сословие»). Поэтому-то государство как «общественное дело» (*res publica*) осознавалось в качестве института, призванного служить создавшему его шляхетскому сословию, понимаемому как сообщество лично свободных индивидуумов. Каждый из них в земских сеймиках, а затем в лице избираемых там депутатов Сейма решал дела общегосударственные. (Отсюда вошедшие в польскую ментальность личностный персонализм и трактовка государства для личности, а не личность для государства.) Гражданский же долг заключался в служении своей шляхетской республике — Речи Посполитой — то есть Общественному Делу, а не безличностной власти и властным диспонентам. Историческим идеалом и универсальным образцом государственности и гражданственности был для шляхты республиканский Рим.

Такая государственно-правовая система в своей взаимообусловленности типом шляхетской культуры и ментальностью сословия, которое называло себя «шляхетским народом», а свое государство «шляхетской республикой», свойственное этому политически активному меньшинству этноса самоосознание собственной идентичности предопределило всю специфику последующей польской истории и особенности самопроявления национальной ментальности.

Шляхетский тип культуры со свойственным ему личностным персонализмом, чувством собственного достоинства и гражданственно-политическим самопониманием становился притягательным для го-

родского сословия уже с эпохи Возрождения (XVI в.). Постепенно распространяясь в крестьянской среде, к XX в. он обретает облик общенародного эталона, что отражало процесс формирования современной польской нации. Поэтому-то познать поляков «извне», постичь их «народную душу»²⁸, а тем самым — их ментальность, отраженную в литературе и искусстве — значит осознать историко-политическую роль и культурно-созидательные функции того «творческого меньшинства» (А. Дж. Тойнби: *creative minority*), которым в процессе государственного устройства и национального структурирования было шляхетское сословие со свойственным ему культурным кодом.

Давнее и по-прежнему вегетирующее русско-польское взаимонепонимание было порождено существенными различиями культурных кодов правящих элит и созданных ими институтов власти России и Польши. Это явно обозначилось во времена параллельного и в основном синхронного складывания самодержавной системы в Московском государстве и шляхетской демократии в Речи Посполитой. В русской письменности и фольклоре той поры поляки выступают как «басурманы». Это слово — одно из многочисленных русских заимствований монголо-татарского периода. Буквально оно означает: «исповедующий ислам». Иначе говоря, эти славянские соседи-католики (а со времен Возрождения также и представители реформационных конфессий) воспринимаются как **цивилизационно** чужие. Их система шляхетской демократии, воспринимаемая в свете православной соборности и покорного мышления, предстает в глазах москвитов как антихристианская, ибо является воплощением сословного самодовольства, гордыни и кичливости. Свободная же выборность королей — в отличие от богоизбранной наследственной величественности царя — Божьего помазанника, «земного Бога» — делает из них не всевластных правителей, а невольников тех, кто их избирает. Власть таких правителей — шаткая и непрочная, ибо исходит не от Бога, но человеческого несовершенства²⁹. В свою очередь поляков поражала соборная ментальность москвитов, их раболепие и покорность власти (при одном упоминании имени царя они снимали шапки и крестились), тогда как русских удивлял персонализм польского образа мыслей, индивидуализированные культурно-бытовые отношения и поведенческая строптивость. В этом отношении для русского понимания польскости симптоматично изменение

самого смысла некоторых заимствованных польских слов на прямо противоположное значение, что отражает именно русское их понимание-неприятие в свете своих собственных исторических традиций, культурных представлений, современных реалий, равно как именно русское отношение к реалиям польским в свете стереотипов своей самоидентификации. Summa summaum: здесь в собственно языковой сфере наглядно предстает явная нерелевантность русского и польского культурных кодов, свидетельствуя о национально своеобразной несовместимости менталитетов как исходной причины взаимонепонимания.

Итак, например, заимствованное из польского «панибратство» обрело уничижительный смысл бесцеремонности, неуместной фамильярности, культурной неблаговоспитанности. Также пришедшее к нам из Польши и бытующее по сей день слово «гонор» в самой Речи Посполитой соответствует своему изначальному, заимствованному из латыни смыслу, означая **честь**, чувство сословно-корпоративной гордости и собственного достоинства **личности**. Утрата чести — это утрата собственного лица, несовместимая с рыцарским кодексом чести и самой принадлежностью к шляхетскому — рыцарскому (как оно тогда называлось) — сословию («братьям шляхты»)³⁰. В традициях же русской православной соборности, добродетельного смирения и диктуемых самодержавной системой непреклонного повиновения ей и абсолютной покорности носителям ее власти, гонор — это высокомерие, кичливость (отсюда — «кичливый лях»), заносчивость, чванство, непозволительная (ибо «не по чину») гордыня — все то, что в собственной культурной традиции считалось неблаговидным, неблагопристойным и порицалось как порочное и греховное.

Эта русско-польская антиномия православной соборности и католического персонализма, абсолютной покорности сакрально санкционированной власти царя-самодержца и секулярной политической культуры латинского Запада (восходящей к древнеримскому мышлению в категориях права), по сути своей является отражением той внутрицивилизационной и надэтнической дифференциации Pax Christiana, которая произошла вследствие **институционального** конфликта Восточной и Западной Церквей. Вызванный догматическими спорами церковников, распад единого вероучения привел к расколу первоначального двуединства Церквей, а тем самым предопределил раздвоение Европы как цивилизации. Русско-польское

взаимонепонимание — лишь одно из подобного рода локальных производных этого всеобъемлющего процесса, который до сих пор — в той или иной степени — обретает отражение в облике Востока и Запада Европы, обуславливая типы мышления, порождая стереотипы восприятия, накладывая отпечаток на взаимопредставления, а в конечном итоге формируя саму ментальность народов, входящих в эти составляющие общецивилизационного целого.

Будучи производными европеизма как цивилизации, локальные факторы (исторические, конфессиональные, политические, культурно-бытовые) обуславливают местное своеобразие универсальной дифференциации *Christianitas*, порождая в свою очередь этнические // национальные стереотипы как самоидентификации, так и представлений, убеждений и предубеждений относительно своих ближних и дальних соседей. **Русско-польское соседство — всего лишь одно из типологических проявлений межнациональной конфронтации и внутрицивилизационной гравитации народов Европы**³¹. Поэтому-то адекватное восприятие отдельных социумов и их взаимопредставлений возможно только посредством той научной оптики, которая позволяет увидеть особенности взаимосочетания общего и особенного в каждой из этнических культур в отдельности, а тем самым осознать последствия этого в их взаимоотношениях, взаимопредставлениях и воздействиях.

Искусство перевода наряду с гуманитарными науками (и во взаимодействии с ними) являет собой **образ художественного познания**. Овладевая языком другой культуры, постигая сокрытую в нем коннотацию свойственных ей национальных смыслов, особенностей национального менталитета, а в конечном счете — саму специфику культурного кода этой другой нации, перевод обогащает не только свою литературу и не просто представления и вкусы своих читателей. Одновременно он расширяет само мышление своей нации и ее язык (в философско-эстетическом его понимании), а тем самым раздвигает свойственные ей культурные горизонты. Осуществляя проникновение, распространение и усвоение новых ценностей в инонациональной среде, перевод выступает как фактор их циркуляции, а тем самым — как связующее звено общеевропейской цивилизации.

В этом своем качестве особое (если не ключевое) значение обретает не только степень совершенства знания языка оригинала, но одновременно и постижение того культурного кода, отражением и

выражением которого является сам язык. Это неперемное условие адекватности понимания **внутреннего** — подлинного — звучания слова, фразы, оборота, что помогает избежать как бы лежащей на поверхности, а поэтому обманчивой дословности перевода.

Дословный перевод — это не только отражение пробелов в представлениях о культурном коде, но и свидетельство того, как такая некомпетентность исключает понимание семантической многозначности, которая имманентно свойственна словесному искусству. Тем самым дословность уже сама по себе исключает осознание изначального лексического смысла, конкретизируемого определенным контекстом со всеми вытекающими отсюда последствиями искажения как семантики, так и самой художественности оригинала.

Итак, неперменной предпосылкой **адекватного понимания** переводимого текста является **двуединое** знание языка и культурного кода, а неперменным условием **адекватного перевода** — нахождение смыслового эквивалента в синонимии своего языка. Отсюда следует, что семантически (а тем самым — художественно) полноценная переводимость возможна только при наличии **типологической аналогии культурных кодов** языка оригинала и языка его перевоплощения. Примером может служить снискавший мировую известность, неоднократно экранизированный и театрализованный роман Генрика Сенкевича «Камо грядеши» (1896). Литературный успех этого первого польского (и всеславянского) лауреата Нобелевской премии (1905) тем более феноменален, что он писал на государственном — польском — языке, который тем самым находился вне поле зрения общелитературной жизни Европы. В Италии, где этот роман по понятным причинам (уже в силу самого содержания) стал чуть ли не всенародной книгой для чтения, его перевод был сделан с русского.

В России изначально присутствующая известность культуры соседней Польши, постепенно обретала существенное значение в процессе обновления, особенно начиная с XVII в. После окончательного уничтожения польской государственности (1795) Австрией, Пруссией и Россией часть Польши в составе Российской империи — вопреки национально-политической несовместимости и порождаемым действиями русской власти перманентным и порой острым конфликтам — продолжала играть видную роль в общекультурной жизни многонациональной страны. В литературе это ярко проявилось еще

во времена Пушкина и Мицкевича. Популярность же ставших классиками польского реализма Крашевского, Пруса, Ожешко и Сенкевича была особой: их романы мгновенно переводились на русский, что было связано как с собственно художественными достоинствами польского варианта общеевропейского литературного направления, так и с идейно-тематической проблематикой, в равной степени близкой и волновавшей русских и польских писателей, русскую и польскую общественность.

Культурно-типологическая близость этих двух национальных литератур как составляющих европейской литературной общности (не говоря уже о факторе непосредственного соседства, а отсюда — прямого соприкосновения двух культур) являлась предпосылкой адекватности переводческой практики. В отличие от Запада отсутствие польской государственности не играло в высокой культуре России особой роли, ибо **польскость** в силу продолжающегося (теперь уже не разделенного границей) соседства отнюдь не исчезла из русского сознания вместе с исчезновением Речи Посполитой (как это произошло в обыденных представлениях Европы).

Во времена сформировавшихся национальных государств культуры нетитульных наций ушли в тень, а фактически исчезли из общеевропейских представлений (что обрело отражение в концепции народов исторических и неисторических). Это, естественно, не могло не ограничивать реальный образ культурной жизни континента в сознании Европы, а тем самым замедлять вхождение безгосударственных наций в общеевропейские представления. Так, например, польскую литературу — одну из наиболее развитых литератур отнюдь не только славянства (если вспомнить ее европейскую известность во времена, предшествующие уничтожению Речи Посполитой)³² — Запад открывает для себя в основном после обретения поляками национальной государственности (1918). Своего рода мерой этого открытия являются четыре нобелевские премии поляков в течение XX в.

В России не было такого «открытия» польскости, ибо здесь в отличие от Запада существовал **континуум** разнородных, разноплановых, изменяющихся в историческом времени и амбивалентных отношений славянских соседей. Россия гораздо раньше, чем Запад, признала и наряду с другими польскими писателями оценила и переводила Сенкевича именно потому, что опять-таки в отличие от Запада связь русскости с польскостью — при всей ее естественной амбивалентности —

была значимой и непрерывной. В художественно-литературной жизни России уровень, качество (как, впрочем, и само количество) переводов с польского были обусловлены, с одной стороны, универсальностью общеевропейского культурного кода, а с другой — фактором непосредственного соседства, знанием и самой притягательностью польской культуры. Этот фактор не был присущ культурной и литературной жизни Запада. Крушение же польской государственности в отличие от Запада не повлекло за собой исчезновения в русском сознании самой польскости и ее продолжающихся воздействий на русскость и взаимосочетаний с русскостью. Отсюда существенные отличия как самой **истории**, так и **сущности** русско-польских и западноевропейско-польских литературных связей, а в их русле — переводов.

Символизируемое Нобелевской премией включение «Камо грядеши» в круг высших достижений европейской литературы было обусловлено самой возможностью восприятия художественности польского романа вне Польши. Суть в том, что адекватность культурного кода «Камо грядеши» универсальному коду европеизма обрела абсолютное тождество в силу отсутствия в романе сугубо национального (культурного, исторического, ментального) аспекта, который порой в силу естественно присущего ему локального своеобразия может оказаться непонятым (а порой и непереводаемым).

Фабула, сюжет, события и персонажи, исторические, философские и культурные вопросы жизни и проблемы бытия в «Камо грядеши» — это начальная пора, зарождение и истоки европеизма — близкие и общепонятные всем читателям Сенкевича. Материальное великолепие древнего Рима времен Нерона, многокрасочная витальность, притягательный гедонизм, упоение земными наслаждениями, эротика, роскошь и пресыщенность — за всем этим скрывается увядание давнего величия Империи, душевная опустошенность, внутренний кризис цивилизации, которая изживает себя. А всему этому самоотверженно противостоит новая духовность, которой суждено создать цивилизационные основы будущей Новой Европы.

История древнего Рима и христианства, античная философия и христианское вероучение, экзистенциальные проблемы бытия, разные каноны представлений о личности и общности — все эти составляющие универсума европейского мировидения, нравственных и государственно-правовых ценностей в равной степени близки и понятны всем народам Европы благодаря преемственности общей первоначальной

укоренившейся традиции системе образования, литературе и искусству. Одновременно в общеевропейском читательском восприятии воссозданный Сенкевичем образ цивилизационного кризиса времен Нерона ассоциировался с повсеместно ощущаемым цивилизационным изломом рубежа XIX–XX вв. и сопутствующим ему кризисом достижений европейского прогресса (и самой веры в прогресс), ощущением предела возможностей человеческого познания, нравственного тупика современной культуры, истощенности потенциала институтов церкви и государства. Этот созвучный временам упадка древнего Рима и настроениям той эпохи интеллектуальный декаданс времен создания романа обрел наиболее яркое воплощение в образе Петрония — реального исторического персонажа. Этот известнейший прозаик и поэт, непререкаемый авторитет в области искусства и великосветской жизни (прославленный *arbiter elegantiarum* своего времени) по принуждению Нерона покончил жизнь самоубийством. В «Камо грядеши» Петроний в своих размышлениях и философско-эстетических раздумьях, мучительных сомнениях и душевном разладе — это исторически достоверный персонаж кризисной поры античности, а в то же время — близкий и понятный читателям современный декадент, столь характерный для рубежа веков образ неприкаянного интеллигента.

Внутренняя однородность универсального в своей фабульно-сюжетной сути культурного кода, который присущ «Камо грядеши» как бы в чистом виде (абсолютное отсутствие национальных мотивов со свойственной именно им тематикой, проблемам, образным колоритам, собственно языковым своеобразием), обуславливает семантически-стилевую (а тем самым и собственно художественную) адекватность переводов на национальные языки.

Summa summarum: именно универсальность культурного кода стала предпосылкой как широких возможностей синонимичной переводимости «Камо грядеши» (то есть создания ее семантически адекватного аналога, что значит художественного эквивалента) на других языках, так и самой феноменальности международного успеха этого в наследии Сенкевича не самого выдающегося произведения.

Совершенно иначе выглядит проблема перевода (а тем самым — зарубежной рецепции) исторической Трилогии Сенкевича — «Огнем и мечом» (1884), «Потоп» (1886) и «Пан Володыевский» (1888). В Польше эти романы снискали невероятную популярность. Из всех многочисленных творений писателя наиболее притягательные идей-

но-тематически, а художественно — в высшей степени впечатляющие (по поводу же их историчности полемика в среде специалистов продолжается и по сей день) эти романы, покориw читательскую публику **всех сословий**, вошли в крестьянскую культуру. Эти первые в истории польской литературы общенародные книги для чтения привнесли в сознание нации (которую не только лишили собственной государственности, но и пытались искоренить собственное ее самосознание) образцы патриотизма, эталоны культурной идентичности, каноны представлений о ценностях своего исторического прошлого. Такое всестороннее воздействие Трилогии не угасало и после обретения национальной государственности, несмотря на радикальные изменения общественно-политической, культурной, философской, мировоззренческой, наконец, самой художественной реальности XX в. Колоритным свидетельством непреодолимости обаяния Трилогии, ее художественной пленительности вопреки рациональному скепсису осознания ее архаики являются заметки В. Гомбровича — известнейшего представителя польского авангарда в прозе и драматургии.

«Читаю Сенкевича. Мучительное чтение. Говорим: это довольно плохо, и читаем дальше. Провозглашаем: да это же дешевка — и не можем оторваться. Восклицаем: невыносимая опера! — и продолжаем читать, очарованные.

Могучий гений первоклассного писателя, второклассного — это Гомер второй категории, это Дюма-отец первого класса. И трудно в истории литературы найти пример подобного очарования народа, более магического воздействия на воображение масс. Сенкевич, этот чародей, этот обольститель, вбил нам в головы Кмичица и Великого Гетмана (персонажи Трилогии. — *А. Л.*) и закупорил. С тех пор ничто другое действительно не могло нравиться поляку... Если бы история литературы приняла бы в качестве критерия влияние искусства на людей, Сенкевич (этот демон, эта катастрофа нашего разума) должен был бы занимать в ней место в пять раз большее, чем Мицкевич. Сенкевич — это вино, которым мы действительно напивались допьяна, и здесь бились наши сердца»³³.

Возможно ли, в материале другого языка адекватное оригиналу воспроизведение семантически эквивалентной художественности, которая бы вызывала у инонационального читателя столь же амбивалентный (и оправданный!) эффект восприятия?

Логика размышлений об адекватной переводимости, а в случае сугубо национального шедевра — непереводимости, невозможности эквивалентной реконструкции такого феномена в материале другого языка — подсказывает начать рассмотрение такого рода проблемы не с самого литературного текста, а с его историко-культурного контекста.

Созданная во времена, когда после жестокого подавления восстания 1863–1864 гг. на поляков обрушились массовые репрессии царских властей, сопровождаемые национальными унижениями и суровыми ограничениями всех проявлений общественно-культурной жизни, Трилогия — по словам автора — была написана для «поддержания духа» («prokrzerpienia serc»). Она обращена к тяжелейшим для Польши временам XVII века — эпохе пяти непрерывных войн внешних (с Россией, Швецией, Турцией, татарским Крымом) и внутренних (конфедерации, восстание Хмельницкого). Тогда порой казалось, что страна на волосок от гибели, однако единение перед лицом общей опасности разноликого, разноконфессионального, разноэтничного, а при этом **внутренне свободного** «рыцарского народа» (историческое самоназвание шляхты), его корпоративная гордость, индивидуальное чувство чести, а отсюда безграничность личного мужества, несгибаемое упорство, безудержная отвага и отчаянная храбрость — эти буйные проявления патриотизма и веры — каждый раз в корне меняли безвыходность и трагизм ситуации.

Такого рода лежащие на поверхности текста смыслы сюжетного повествования одновременно скрывают внутренний контекст: диакхрония Трилогии (повествование о героическом прошлом) неявно обращена к «внесюжетной» синхронии современного общественного восприятия и индивидуального сознания. Это в условиях строжайшей цензуры двуединство текста и подтекста, доступное лишь польскому читателю, являло собой художественно впечатляющее отражение неистребимой витальности национального духа, литературное воплощение национальных характеров и самой их индивидуализированной, а поэтому внутренне противоречивой ментальности, их особой идентичности преисполненной самозабвением, стихийностью реакций, порывистостью решений, безоглядностью действий и проистекающей отсюда непокорной и строптивой волей к личной свободе и национальной независимости.

Двуединство диахронии (аспект сюжетного повествования) и синхронии (аспект **национального** восприятия) создавало ту целостность воздействия на польских читателей, которое укрепляло в них национальное самосознание, помогало выстоять в труднейшие времена национальной истории и вопреки всем обстоятельствам сохранить себя, свою изначальную идентичность. Эти особенности текста, подтекста и изменяющегося во времени контекста Трилогии (судьбоносные события последних десятилетий XIX–XX вв.) сделали ее своего рода библией польскости **для поляков**.

Одновременно те же самые особенности являются непреодолимым препятствием для **адекватного** — художественно и семантически эквивалентного — перевода. Это связано не только с тем, что подтекст и контекст (без которых исчезает возможность понимания не только писательского замысла, но и самой смысловой сущности Трилогии) существуют вне текста, подлежащего переводу, но и с самим текстом как таковым.

Характеры персонажей, их взаимоотношения, их представления, умственный кругозор, их поведение в частной и общественной жизни, наконец, само их мировидение, как и позиция автора-повествователя (естественно, не адекватного автору-писателю), который погружен в изображаемую им реальность, отождествляет себя с ней, сопереживает описываемому — все это коренится в национальной специфичности шляхетской культуры (о ней здесь уже говорилось ранее). В Трилогии, обращенной к польскому читателю, она, естественно, не поясняется, не анализируется и не оценивается, ибо она известна польскому читателю и для него очевидна. Однако вне Польши эта культура — «вещь в себе».

Массовая шляхетская культура сарматского барокко вне Польши не имеет аналогов. Тем самым исключается сама возможность адекватного перевода — то есть использования **эквивалентов** — аналогичных явлений и смыслов — инонациональных культур. Пословный же перевод воспроизводит лишь **внешний** — лежащий на поверхности сюжетного повествования оригинала — облик персонажей, **внешнюю** — лишенную внутренней сути — обрисовку их характеров, отношений, представлений, **внешнюю видимость** мотивировки их поступков, а в конечном счете — только лишь **внешнее** воспроизведение самой **польскости** — национального своеобразия и национального самопроявления этого своеобразия в разных си-

туациях (реально-бытовых, сугубо житейских, интимных, политических, социальных, государственных). Тем самым в единственно возможном пословном переводе утрачивается не только **внутреннее измерение** — национальная культурно-историческая специфика, мотивирующая характеры персонажей, их ментальность, личные и личностные отношения, общественное мышление, политические выборы — то есть **национальное мировидение** со всеми особенностями внутреннего сочетания в нем *sacrum* и *profanum*, локального и универсального. В результате исчезает сам исторический облик национальной идентичности эпохи польского Барокко, образ польского самосознания, самопонимания и патриотизма тех бурных времен, а тем самым — **художественный колорит**. А в нем-то и кроется вся суть той историчной польскости в ее сарматском изводе, который, увы, непереводим на другие языки вследствие своей неповторимости в других культурах. Поэтому-то многокрасочность живописной картины оригинала преобразуется в карандашный рисунок пословного перевода.

И, наконец, еще один (помимо сугубо семантического) аспект адекватной непереводимости Трилогии — непереводимости ее **художественности** как таковой, художественности, которая наряду и во взаимосвязи с собственно эстетическим своим качеством естественно же таит в себе всю **полноту** идейно-смыслового звучания, и тем самым — глубину восприятия и масштабность воздействия. Более того, сама эта полнота не может быть воспринята и осознана вне художественности как той формы литературного воплощения, которая являет собою системно органичную целостность произведения искусства.

Влекущая притягательность и непреодолимая сила воздействия Трилогии для поляков (*vide* снискавший мировую известность новатор прозы и драматургии XX в. В. Гомбрович) таится в национальном своеобразии феномена ее **художественности**, отражением и выражением которой является язык и стиль как авторского повествования, так диалогов и монологов персонажей. Исторические события, связанные с ними перипетии героев (а некоторые из них имели реальных прототипов), их переживания, воззрения и поступки, их речевые портреты как отражение атмосферы тех бурных времен и самого духа национальной истории — все это обрело адекватное воплощение в словесном облике эпохи, **языковой стихии ее само-**

выражения. Такой творческий подход к использованию огромного исторического материала, собранного Сенкевичем, способствовал рельефному и многокрасочному воссозданию феномена шляхетской культуры XVII века — того барочного сарматизма, который в повествовании обрел внешнее отражение в житейских реалиях, а внутреннее — в образе мыслей, психологии и поведенческой мотивированности персонажей.

Связующим началом этой художественно многоуровневой системной целостности, его центростремительным по своей направленности составляющим был конгениально сотворенный Сенкевичем язык и стиль. Нарратив Трилогии навеян кропотливо собранными писателем и тщательно им изученными многочисленными творениями художественной словесности, письменными документами и памятниками шляхетского фольклора времен сарматского барокко³⁴. И это еще один аспект адекватной непереводаемости Трилогии ввиду отсутствия аналогичных явлений в других культурах и других языках. В единственно же возможных пословных переводах вместе с неповторимостью языка Сенкевича исчезает сам стиль повествования, особенности его интонации, его внутренняя смысловая наполненность — то есть **собственно художественное звучание** оригинала, отражающее и выражающее **сущностные** особенности внутринациональной разновидности польской культуры определенного исторического времени, равно как и те смыслы и качества, которые обусловили польское восприятие Трилогии как литературного шедевра. Отсюда как бы сам собой напрашивается обобщающий вывод, который может относиться отнюдь не **только к иноязычным судьбам Трилогии**³⁵: в пословном переводе неизбежно исчезает адекватное воспроизведение внутренней сущности оригинала, а тем самым исключается и адекватность представления об оригинале читателя, который лишен возможности познать глубину смыслового звучания, почувствовать и прочувствовать эмоциональную тональность повествования — то есть **художественное звучание** произведения, а отсюда и его особое значение для поляков, его беспрецедентной роли в их национальном самосознании, культуре и общественно-политической жизни.

После потери национальной независимости **историческая память** играла исключительной важности роль в **самосохранении польскости**. Ее стержнеобразующей основой была шляхетская

культура. Обретшая зрелые формы в ренессансный XVI век, она на протяжении столетия формировала новую — послесредневековую — национальную идентичность. Ее воплощением была идея сарматизма. При всех своих исторических изменениях³⁶ (сарматизм времен Возрождения, Барокко, Просвещения, Романтизма) и амбивалентной внутренней наполненности (традиционализм консервативный и традиционализм модернизированный — трансформированный в духе идей эпохи Просвещения, а затем Романтизма) он неизменно сохранял облик идеала, переосмысливаемого и актуализируемого в свете представлений очередной современности. Функционируя в польской исторической памяти как ее исконное, основополагающее начало — стержнеобразующий **миф нации** — он предопределял ее самосознание. На протяжении трудной, драматичной и нередко трагичной истории поляков он обретал актуализированные идейные интерпретации и соответствующие времени художественные воплощения, что по сей день накладывает отпечаток на польский менталитет. В этом отношении исторические романы Сенкевича являются собой, может быть, наиболее характерный пример воздействия литературной художественности на духовность нации, ее культурное и общественно-историческое самопонимание. О масштабности этого воздействия может, в частности, свидетельствовать тот факт, что вслед за второй частью Трилогии XVII век не только в повседневном лексиконе, расхожих представлениях, но и в историографии обрел «имя собственное» — «Потоп».

Все это польское звучание и польское значение Трилогии аннигилируется пословным переводом. Тем самым национальный шедевр преобразуется в иноязычное занимательное чтиво.

«Камо грядеши» и Трилогия — только лишь исходный пункт размышлений и конкретный пример предметного рассмотрения проблем перевода как одного из существенных факторов литературных взаимосвязей, которые раздвигают границы национальных взаимопредставлений, способствуя взаимопониманию и культурному взаимообогащению, а тем самым взаимооближению разных народов. В таком аспекте ограниченности переводческого искусства проецируются на ограниченность их функций, а тем самым — ограниченность пределов их воздействий.

Нобелевская премия для первого славянского писателя была в определенной степени символична: европейская культура начинает

открывать для себя безгосударственный мир славянства. Вскоре — с возникновением славянских государств после Первой мировой войны — этот процесс постоянно нарастает. В западноевропейских университетах увеличивается число славистических кафедр со всеми вытекающими отсюда последствиями в истории переводов со славянских языков. Обретение собственной государственности динамизировало процесс модернизации славянских культур.

Литературная жизнь славянства развивается в общем русле художественной современности Европы, что уже само по себе наряду с непосредственными контактами способствует межлитературному сближению, одним из проявлений которого являются переводы. Все это естественно проецируется на универсальные и локальные (общие и особенные) составляющие национальных культурных кодов со всеми вытекающими отсюда последствиями для переводимости художественного произведения.

По мере национального развития европейских народов, а вследствие этого процесса и взаимосвязи с ним — общекультурного развития европейского универсума — появляется и постепенно обретает развитие искусство перевода с языков других цивилизаций (отсюда особого рода трудности в постижении культурного кода). Это было следствием нарастающей европейской экспансии в мировом пространстве. Такого рода процесс обусловил новый облик и новое качество перевода как феномена, обладающего не только функцией **внутрицивилизационного** сближения культур, но и сближения **межцивилизационного**, что постепенно обрело тот эпохальный облик, который уже в наши дни был наречен глобализацией.

По своей политико-экономической, культурной и художественной сути — это продолжение исторического процесса неуклонного возобладания общеевропейских ценностей в мировом пространстве, а тем самым распространения европеизма как цивилизационной доминанты со всеми ее плюсами и минусами. (Впрочем, все, что сотворило человечество на протяжении своей истории, уже по определению не может быть совершенным.) В самом же исторически неизбежном и неуклонно развивающемся процессе циркуляции идей, распространении художественных и культурных ценностей перевод как связующее звено уже не только разных национальных культур, но и разных цивилизаций обретает особый удельный вес не только в литературе, театре и кинематографе, но и в сфере меж-

цивилизационного взаимопонимания, транслируя, с одной стороны, гуманные ценности европеизма, восходящие к эпохам Возрождения и Просвещения, а с другой — ценности иных цивилизаций, составляющих целостность общечеловеческого универсума. Именно это играет важнейшую роль в нынешние времена уже не только традиционных межнациональных связей, но и, увы, нарастающих междоцивилизационных конфликтов.

Примечания

- ¹ Новый мир. 1966. № 1. С. 10.
- ² Липатов А. В. Универсальное и национальное: двуединство процесса формирования этнических языков и культур в цивилизационном пространстве Европы // Глобализация — энизация. Этнокультурные и этноязыковые процессы. Кн. 1. М., 2006.
- ³ Дворник Ф. Славяне в европейской истории и цивилизации. М., 2001; Липатов А. В. Европейская цивилизация как дифференцированная целостность (Запад и славяне) // Мировая экономика и международные отношения. 2007. № 6; Он же. Славянская общность: историческая реальность и идеологический миф // Павел Йозеф Шафарик (к 200-летию со дня рождения). М., 1995; Он же. Славянство как составная часть европейской цивилизации (к давней идее славянского единения и извечной проблеме славянского разъединения) // Актуальные этноязыковые и этнокультурные проблемы современности. Кн. 1. М., 2014.
- ⁴ Липатов А. В. История европейской литературы и славянские литературные общности (Диалектика универсального и национального) // Славяноведение. 1997. № 1; Он же. Живая древность. Славянские культуры: общеевропейские закономерности и национальная специфика // История литератур западных и южных славян. Т. 1. М., 1997; Липатов А. В. Европейский литературный процесс и славянские литературные общности (генезис и начальные этапы Новой истории) // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов. М., 1998; Дюришин Д. Межлитературные общности как выражение закономерностей всемирной литературы // Slavia Slavaca. 1988. № 4; Он же. Методология изучения межлитературной общности // Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур. М., 1994; Липатов А. В. Литературный процесс в оптике исторической поэтики (новое направление в славистике и концепция Д. Дюришина) // Там же; Будагова Л. Н. Некоторые современные аспекты изучения славянских литератур (О динамике межлитературных общностей) // Там же; Томчик М. Основные особенности межлитературного контекста у западных славян // Там же.
- ⁵ Липатов А. В. Славянские литературы и общеевропейский литературный процесс (История, типология, связи) // XI Международный съезд славистов. Славянские литературы. М., 1993; Он же. Теоретические проблемы

- общей истории славянских литератур. (Цивилизационная общность как диалектическое единство универсального и национального) // Межрегиональная конференция славистов. Российское славяноведение в начале XXI века. Задачи и перспективы. М., 2005.
- ⁶ Пиккио Р. *Slavia orthodoxa*. Литература и язык. М., 2003; Лунатов А. В. Общие закономерности славянских литератур и концепция Р. Пиккио // Известия АН СССР. Сер. «Литература и язык». 1990. № 4; Седакова А. О. Филологические проблемы славянского средневековья в работах Р. Пиккио // Вопросы языкознания. 1992. № 1; Лихачев Д. С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. М., 1968; Пиккио Р. Лагино-романское наследие и развитие литературных систем славянских наций, XVIII–XIX вв. // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. М., 1978; Лунатов А. В. Древнеславянские письменности и общеевропейский литературный процесс. К проблеме исследования литератур как системы // Барокко в славянских культурах. М., 1982; Дюришин Д. К системе межлитературного процесса // Систематика межлитературного процесса. Диониз Дюришин и коллектив. Братислава, 1988.
- ⁷ Лунатов А. В. Проблемы создания общей истории славянских литератур // Советское славяноведение. 1987. № 3; Он же. Проблемы общей истории славянских литератур от Средневековья до середины XIX в. // Славянские литературы в процессе становления и развития. М., 1987; Он же. Славянские литературы и общеевропейский литературный процесс эпохи Средневековья // Советское славяноведение. 1978. № 4.
- ⁸ Curtius E. R. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948; История литератур западных и южных славян Т. I–II. М., 1997; Толстой Н. И. История и структура славянских литературных языков. М., 1988; Национальное возрождение и формирование славянских литературных языков. М., 1978; Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1982.
- ⁹ Концепциям перевода посвящена обширная литература. Здесь представляется целесообразным отметить следующие: Маутхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976; Гоцеридзе Д. З., Хухуни Г. Т. Очерки по истории западноевропейского и русского перевода. Тбилиси, 1986; Хухуни Г. Т. Русская и западноевропейская переводческая мысль (основные тенденции развития до начала XX в.). Тбилиси, 1990; История русской переводной художественной литературы. Т. 1–2. СПб, 1995–1996.
- ¹⁰ В ряду исследований творения митрополита Илариона особого внимания заслуживает работа: Топоров В. Н. Работники одиннадцатого часа. «Слово о законе и благодати» и древнерусские реалии // *Russian literature*. Vol. XXIV. North-Holland — Amsterdam, 1988.
- ¹¹ Lelewel J. *Trzy konstytucje* [предисловие к французскому изд.] // *Dzieła*. T. VIII. Warszawa, 1961. S. 482–484; Tenże. *Uwagi nad dziejami Polski i ludu jej*. Poznań, 1855. S. 173.
- ¹² Так, например, в Польше первая дискуссия об оригинальном творчестве и плагиате имела место только в последней четверти XVIII в.

- 13 Об исторически изменяющимся понятии оригинальности, взаимосвязи и взаимодействии факторов «своего» и «чужого» в литературе и литературной культуре см.: *Липатов А. В.* Критерии оригинальности и литературные связи // Литературные связи и литературный процесс. М., 1986; *Он же.* Литературные влияния и типологическая общность (соотношение и критерии) // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973.
- 14 *Липатов А. В.* Славянское Просвещение в общеевропейском контексте // Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. Просвещение. Национальное возрождение. М., 1982.
- 15 См.: Н. В. Гоголь и славянские литературы. М., 2012.
- 16 Русский перевод И. Белова в журнале «Новая Польша» (№ 12, 2016 г.).
- 17 *Лободовский Ю.* Ук. соч. С. 76.
- 18 Там же. С. 77.
- 19 Детально и на конкретных примерах это рассмотрено в наших работах: *Lipatow A.* Barok i literatury wychodnioslowiańskie // *Studia Polono-Slavica Orientalia. Acta Litteraria XII.* Wrocław. 1990; *Idem.* Słowiańszczyzna — Polska—Rosia. *Studia o literaturze i kulturze.* Izabelin. 1999; История литератур западных и южных славян. Т. I. Ч. III. М., 1997.
- 20 *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Выпуск II. СПб., 1888.
- 21 На конкретных примерах это рассмотрено в моей книге «Формирование польского романа и европейская литература. Средневековье. Возрождение. Барокко» (М., 1977). См. также *Lipatow A.* *Przemiany kulturowe i proces historycznoliteracki (Staroruskie przekłady powiesci rycerskiej)* // *Lipatow A.* Rosja i Polska: konfrontacja i grawitacja. Historia. Kultura. Literatura. Polityka. Toruń, 2003; *Он же.* Польская трансформация прециозности (К истории барочного романа в Польше) // Славянское Барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
- 22 Из новейших работ, посвященных этой проблематике, см.: Россия и русский человек в восприятии славянских народов. М., 2014.
- 23 Из новейших работ см.: *Липатов А. В.* Славянство как составная часть европейской цивилизации (к давней идее славянского единения и извечной проблеме славянского разъединения) // Актуальные этноязыковые и этнокультурные проблемы современности. Кн. I. М., 2014; Россия и русский человек в восприятии славянских народов. М., 2014.
- 24 *Липатов А. В.* Трудное соседство // Поляки и русские: взаимопонимание и взаимонепонимание. М., 2000.
- 25 Из новейших исследований этой проблематики см.: Россия и Польша. История общая и разоблаченная. М., 2015.
- 26 *Липатов А. В.* Государственная система и национальная ментальность: русско-польская альтернатива // Человек между Царством и Империей. М., 2003; *Горизонтов Л. Е.* Польская цивилизованность и русское «варварство»: основания для стереотипов и автостереотипов // Славяноведение. 2014. № 1.

- 27 Культурным койне Запада по-прежнему оставалась латынь.
- 28 Эта категория, введенная Романтизмом в европейское самосознание, жива по сей день.
- 29 Послания Ивана Грозного. М.—Ленинград, 1951; Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Ленинград 1979; Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков. М.—Ленинград, 1952; *Миллер В. Ф.* Исторические песни русского народа XVI—XVII в. Петроград, 1915; Памятники литературы Древней Руси. Середина XVI века. М., 1985; *Мочалова В. В.* Польская тема в русских памятниках XVIII в. // Поляки и русские в глазах друг друга. М., 2000; *Горизонтов Л. Е.* «Польская цивилизованность» и «русское варварство»: основания для стереотипов // Славяноведение. 2004. № 1; *Лунатов А. В.* Польша в русском восприятии // Вестник Европы. Т. XLII—XLIII. 2015.
- 30 С течением времени — по мере формирования современной нации — понятие чести, утрачивая сугубо историчный аспект **сословной принадлежности**, сохраняет аспект сугубо индивидуальный и надвременной — личное и личностно-осознаваемое чувство собственного достоинства.
- 31 *Lipatow A. W.* Rosja i Polska: konfrontacja i grawitacja. Historia. Kultura. Literatura. Polityka. Toruń, 2003; *Лунатов А.* Польша в русском восприятии // Вестник Европы. Т. XLII—XLIII. 2015; *Он же.* Историко-цивилизационный фактор инонационального восприятия (на примере польского отношения к русскости) // Россия и русский человек в восприятии славянских народов. М., 2014; *Он же.* Увидеть себя, познать других. (Размышления о национальных предубеждениях и стереотипах) // Там же.
- 32 См. польские главы в «Истории литератур западных и южных славян» (Т. I—II, М., 1997; Т. III, М., 2001).
- 33 *Gombrowicz W.* Dzieła. Т. VII. Dziennik 1953–1956. Kraków, 1989. S. 352–353.
- 34 В этом отношении Сенкевич был творческими продолжателем предшествующей эпохи Романтизма в польской литературе. К сарматизму как национальному самовыражению шляхетской культуры в устном и письменном искусстве словесности впервые обратился талантливейший представитель польской романтической прозы Г. Жевуский, а вслед за ним — и по его стопам (обращение к гавэнде — жанру шляхетского фольклора) — в поэзии А. Мицкевич (см.: *Szweykowski Z.* Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego. Warszawa, 1922; *Лунатов А. В.* Исторический роман: общие закономерности и национальная специфика (русско-польские параллели XVIII — середины XIX века) // Славяноведение. 1993. № 3; *Lipatow A. W.* Powieść historyczna: ogólne prawidłowości a swoistość narodowa (Rosyjsko-polski paralele typologiczne od XVIII do połowy XIX wieku) // *Lipatow A. W.* Rosja i Polska: konfrontacja i grawitacja. Historia. Kultura. Literatura. Polityka. Toruń, 2003.
- 35 Примером — феноменальная популярность «Двенадцати» (1918) А. Блока в межвоенной Польше: уже в 1919 г. появляется первый перевод, два года спустя — второй, в следующем году — третий. Всего до начала войны (1939) здесь публикуется семь переводов на польский, один на белорусский (Вильно, 1926) и один на идиш (Wilna, 1929). В много-

численных откликах критики во всех переводах отмечались ошибки, неточности, искажения, переименования. В конечном счете все сходилось во мнении о невозможности сохранения при переводе художественно-смыслового своеобразия оригинала. Как констатировал известный литературовед и критик К. В. Заводзинский, язык «Двенадцати» до такой степени связан с неизвестным в Польше сугубо российским уникальным культурно-историческим феноменом, что «мы вынуждены считать эту поэму непере译имой» (*Kronika: Przekłady i studia z literatur obcych. Literatura rosyjska // Przegląd Warszawski. 1992. Nr. 4*).

- ³⁶ См.: польские разделы «Истории литератур западных и южных славян» (т. I–II, М., 1997); *Липатов А. В.* Возникновение польского просветительского романа. Проблемы национального и общеевропейского. М., 1974; *Он же.* Формирование польского романа и европейская литература. Средневековье. Возрождение. Барокко. М., 1977; *Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. М., 2002; *Ulewicz T.* Sarmacja. Zagadnienie sarmatyzmu. Kraków, 2006; *Липатов А. В.* Литература в кругу шляхетской демократии (Позднее Барокко. Просвещение. Предромантизм). М., 1993; *Он же.* Европейское Просвещение и концепции национальной культуры в Польше XVIII в. // Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977; *Он же.* Формирование польской культуры эпохи Просвещения. (Проблемы синтеза национальных традиций и общеевропейских веяний) // Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. М., 1981.