

Пушкін: пераклады, мова, паралелі



Мікалай Воінаў (Гомель)

**A. С. ПУШКІН У ПЕРАКЛАДАХ
НА БЕЛАРУСКУЮ І ЎКРАЇНСКУЮ МОВЫ
(Спрабы тыпалагічнага парапнання)**

Асэнсаванне творчасці геніяльнага класіка рускай літаратуры А. С. Пушкіна ў самым глыбокім разуменні гэтых слоў пачалося праз узаемусувязі нашых дзвюх літаратур, мастацкі пераклад і ўзаемапераклад. Яго творчасць захапляла і прываблівала беларускіх літаратараў і чытачоў сваёй магутнай мастацкай праўдай, народнасцю, уменнем стварыць нацыянальныя характеристы, эстэтычна і псіхалагічна выпісаныя на ўзоруні самых дасканальных шэдэўраў сусветнай класікі.

Думаецца, што кожны з беларускіх паэтаў-перакладчыкаў, які імкнуўся да А. Пушкіна, бачыў у яго творчасці і нешта сваё, асабістае. Не заўсёды можна гаварыць аб прымым уплыве Аляксандра Сяргеевіча на таго ці іншага беларускага літаратара. І тым не менш прысутнасць вопыту рускага класіка можна адчуць у многіх творах беларускіх пісьменнікаў. Аб гэтым сведчылі рамантычныя паэмы Я. Купалы, эпічныя творы Я. Коласа “Новая зямля”, “Сымон-музыка”, “Рыбакова хата”, лірыка М. Багдановіча (“Летапісец”, “Перапісчык”, “Кніга” і інш.).

Але пры пільнай увазе да творчасці А. Пушкіна ў XIX ст. і да 30-х гг. XX ст. былі адзікавыя пераклады яго твораў. Думаецца, па той прычыне, што рускі класік цяжкі для перакладу. Тым болей для пачаткоўцаў, якімі былі ў канцы мінулага стагоддзя беларускія пісьменнікі. Яны добра разумелі: перакласці творы А. Пушкіна — значыць не толькі захаваць сэнс арыгінала, але і асаблівасці яго мастацкай спецыфікі, арганічна спалучыць вернасць перадачы аўтарскага тэксту з узнаўленнем яго мастацкай формы ў беларускім варыянце.

Першы па часе пераклад А. Пушкіна на беларускую мову зрабіў А. Гурыновіч. Ён узнавіў на роднай мове верш “Эхо”. Адсюль бярэ пачатак тэндэнцыя ў развіцці нацыянальнага мастацкага перакладу. Асабліва выразна гэта адлюстроўвалася ў канцы XIX ст. Ужо тады прайвілася імкненне да творчай перадачы тэкстаў пушкінскіх арыгіналаў, бо прамое капіраванне, як вядома, “высушвае” пераклад, збядняе яго, а няўвага да вызначальных рысаў арыгінала вядзе да другой крайнасці — адвольнай інтэрпрэтацыі.

Да спадчыны А. Пушкіна беларускія перакладчыкі актыўна звярнуліся ў 30-я гг., калі краіна рыхтавалася ўshanаваць стагоддзе з дня смерці вялікага паэта. У сакавіку 1936 г. быў створаны рэспубліканскі камітэт па ар-

ганізацыі мерапрыемстваў, звязаных з гэтай падзеяй, у склад якога ўвайшлі вядомыя вучоныя, пісьменнікі. З гэтага часу ў перыёдыцы пачалі з'яўляцца пераклады пушкінскіх твораў. Так, “Чырвоная змена” апубліковала першы рускага паэта ў перакладзе П. Глебкі. Потым яго беларускія перастаравэрні вершаў “Вязень”, “Да Чаадаева”, “Птушка”, “Хмара”, “Каўказ”, “У Сібір” перадрукавалі газеты “Літаратура і мастацтва”, “Піянер Беларусі”, “Камунар Магілёўшчыны”, “Віцебскі пралетарый”.

Звязнуліся беларускія перакладчыкі і да буйных у жанравых адносінах твораў. Так, часопіс “Полымя рэвалюцыі” надрукаваў паэму “Каўказскі палоннік” у перакладзе М. Хведаровіча.

Варта адзначыць, што ў 1936 г. упершыню на беларускай мове выйшлі асобныя кнігі: “Выбраная проза”, дзе былі змешчаны “Аповесці Івана Пятровіча Белкіна” — “Стрэл”, “Мяцеліца”, “Трунар”, “Станцыйны наглядчык”, “Паненка-сляянка”.

У Вільні асобным выданнем выйшла “Казка пра рыбака і рыбу” ў перакладзе Вінцука Адважнага, у 1937 г. яна была апублікована ў газеце “Піянер Беларусі” ў больш дасканалым перакладзе А. Якімовіча.

Вялікім дасягненнем у перакладчыцкай спраўе з'явіліся беларускія перастаравэрні “Меднага конніка” Янкам Купалам, “Палтавы” Якубам Коласам, “Барыса Гадунова” П. Глебкам, “Дуброўскага” і “Капітанскай дачкі” К. Чорным.

Але найбольшыя дасягненні ў азнямленні беларускамоўнага чытача з бессмяротнай музай класіка рускай літаратуры належалі Аркадзю Куляшову. Менавіта ён узяўся за вырашэнне складанай задачы — унавіць сродкамі беларускай мовы найвялікшы раман у вершах “Яўгеній Анегін”. Каб ажыццяўіць задуму, ён паспрабаваў свае сілы, пераклаўшы вершы “19 каstryчніка”, “Восень” і паэму “Цыганы”.

Праўда, спачатку меркавалася, каб над перакладам славутага рамана працавалі два паэты. Так, на пасяджэнні паэтычнай секцыі Саюза савецкіх пісьменнікаў Беларусі ў студзені 1938 г. спецыяльна аблікар'ювалася пытанніе аб перакладзе “Яўгенія Анегіна”. У пастанове адзначалася, што “паэтычнай секцыі даручыла перакласці паэму “Яўгеній Анегін” тт. Броўку і Куляшову. Пераклад павінен быць выканан у 1938 годзе”¹. У 1939 г. чытачы ў здвоеным пятym і шостым нумарах часопіса “Полымя рэвалюцыі” азнаёмліліся з шостай главой “Яўгенія Анегіна” ў куляшоўскім перакладзе.

Варта адзначыць, што за пераклад “Яўгенія Анегіна” крыху раней браўся і А. Дудар. Так, у хроніцы пра юбілей А. Пушкіна часопіс “Полымя рэвалюцыі” паведаміў, што А. Дудар ужо пераклаў дзве часткі славутага рамана. А неўзабаве часопіс апубліковаў пераклад трэцяй главы. Безумоўна, А. Куляшоў добра ведаў гэты пераклад і ўлічыў яго вартасці і недахопы.

Увогуле праца А. Дудара заслугоўвае высокай ацэнкі. А. Пушкін знайшоў у яго асобе нядрэннага інтэрпрэтата. Але, відаць, на першы план

перакладчык ставіў тэкстуальную блізкасць і дакладную перадачу фармальных асаблівасцей, хоць у некаторых выпадках яму і гэта не ўдалося. Менавіта з-за імкнення наблізіцца пераклад да арыгінала і з'явіўся непажаданы літаралізм. Адсюль даволі частае калькіраванне рускай мовы. Вось пачатак “Ліста Таццяны да Анегіна”:

Я вам пішу — чаго вам болей?
Што я могу яшчэ сказаць?
Цяпер, я знаю, ў вашай волі
Мяне пагардай пакараць. ²

Або:

Какетка судзіць хладнакроўна,
Таццяля любіць ўсёй душой
І аддаецца безумоўна
Каханню, як дзіцёнак той. ³

Відаць, таму А. Куляшоў не спяшаўся выносіць на суд чытача сваю працу. Яшчэ і яшчэ раз ён звяртаўся да зробленага: забракоўваў тое, што не падабалася, з радасцю запісваў удалыя варыянты.

Невядома, якімі прынцыпамі кіраваўся перакладчык, аддаочы на суд чытачам часопісны варыяント менавіта шостай главы ў першую чаргу. Бяспрэчна, што яна адыгрывае значную ролю ў кампазіцыі рамана і нясе вялікую нагрузкі ў ідэйным змесце, тут адбываецца пералом у далейшым лёссе герояў.

Першая спроба мела поспех, і А. Куляшоў, падтрыманы прыязнымі водгукамі чытачоў, падбадзёраны крытыкай, узяўся рыхтаваць раман да асобнага выдання. Праз некаторы час ён быў гатовы і здадзены ў дзяржаваўства. Але грымнула Вялікая Айчынная вайна, і будучая кніга ў гранках загінула.

Дэмабілізаваўшыся летам 1944 г. з радоў Савецкай Арміі, А. Куляшоў паспрабаваў знайсці пераклад. Аднак намаганні былі дарэмныя: загінулі не толькі гранкі, але і чарнавікі разам з іншымі матэрыяламі, пакінутымі ў кватэры ў дні адступлення. Плён шматгадовай працы прапаў. Трэба была вялікая сіла волі, а галоўнае, непагасная любоў да пазіціі выдатнага песняра. “Я вырашыў, — пісаў А. Куляшоў, — перакласці “Яўгенія Анегіна”. Шкода было шматгадовай працы, патрачанай дарэмна. У той час мне здавалася, што калі я пачну перакладаць, у працэсе работы многае ўспомніцца, усплыве, так сказаць, з падсвядомага, і я лёгка змагу шмат што аднавіць. Калі ж я пачаў працу над перакладам, я пераканаўся, што мае разлікі не апраўдаліся. Вядома, некаторыя радкі аднаўляліся, але, па-першае, гэта былі толькі асобныя нязначныя астраўкі сярод бязмежнага акіяна, які хаваў пад сабой астатні велізарны кантынент. Я хутка ўбачыў бясплённасць спроб, чаго б там ні каштавала, аднавіць, успомніць быўшыя варыянты. Куды лягчэй было перакласці нанова. На гэта, бяспрэчна, ішло і менш часу і энергіі,

таму што гэта быў працэ творчы”⁴. А. Куляшоў у працэсе работы над перакладам захапіўся і адчуў, што шмат у чым новы пераклад атрымліваеца не горшым, а нават лепшым за ранейшы. Па яго прызнанню, даваенная работа над перакладам значна дапамагла, бо набыты вопыт выпрацаваў неабходны навык, схаваў боязь тэкстуальнай блізкасці да арыгінала.

Пэўную цяжкасць для перакладу ўяўляла і тая спецыфічная лексіка, выпрацаваная ўсім грамадскім укладам жыцця (калі можна так сказаць, вялікасвецкая лексіка). На гэту акалічнасць указваў К. Чорны, калі перакладаў камедыю “Рэвізор” М. Гогаля. Ён пісаў, што перакладаць было цяжка з-за спецыфічнай канцылярскай мовы. У беларускай мове не было адпаведнай тэрміналогіі, таму даводзілася падшукваць адэкватныя выразы, каб не парушаць гогаляўскую стылю. У перакладзе аказвалі дапамогу старыя архіўныя матэрыялы, дзе сустракаюцца канцылярызымы з “мясцовым каларытам”. Частка тэрмінаў была ўзята са старабеларускай мовы. Даводзілася К. Чорнаму ствараць новыя спецыфічныя выразы ў адпаведнасці з нормамі сучаснай беларускай мовы.

Цікавы, хоць і небяспрэчны шлях абраў у сваёй практицы ўкраінскі перакладчык М. Рыльскі. Украінская мова таксама ў сілу гістарычных абставін не выпрацавала дакладна адпаведных слоў, якія замянілі б пэўныя спецыфічныя паніяцці.

“Пушкін — з’ява пэўнай эпохі і пэўнага класа, — зазначаў М. Рыльскі. — Адкідаючы, безумоўна, нацыяналістычную тэорыю “безбуржуазнасці” украінскай нацыі, мы не можам не згадзіцца і не ведаць, што для так часта ўжываемых у Пушкіна слоў “свет”, “светскій” дакладных эквівалентаў украінская мова ў сілу гістарычных умоў не выпрацавала. Перакладаем гэтыя слова звычайна “велике панство”, “вище товарыстva”, “високе коло”, “великапанскій”⁵. У рускага паэта гэтыя слова гучалі б ненатуральна, фальшыва, бо сам жа Пушкін, хоць і быў у апазыцыі, належаў да таго ж самага “свету”. Таму ён не мог гаварыць пра якоесці “велике панство”. Для паэта гэта было яго асяроддзе. Гэта — законны і агульнаўжывальны спосаб — надаваць наяўным у дадзенай мове словам шырэйшае ці новае значэнне.

Прыкладна па гэтаму шляху пайшоў і А. Куляшоў. Дарэчы, ён добра ведаў пераклад М. Рыльскага і ў некаторых выпадках браў яго за ўзор. Прыкладам таму ўзнаўленне 1 страфы. Як вядома, пачатак для яе быў узяты з папулярнай у той час байкі І. Крылова “Осёл и Мужик”: “Осёл был самых честных правил”. Гэта добра ведаў сучасны А. Пушкіну чытач, таму і ўспрымаў усё належным чынам. Пачатак гучай афарыстычна, у ім было вялікай сілы абагульненне, яно адразу ж выклікала пэўныя адносіны да героя, меркаванні аб ім.

Перакласці гэты радок і наогул 1 страфу было цяжка не толькі з чыста тэхнічнага боку, але і псіхалагічна. Добра перакласці пачатак — у нейкай

ступені азначала знайсці ключ да ўсяго тэксту. Вось гэтыя радкі ў куляшоўскай інтэрпрэтацыі:

Мой дзядзька правіл без заганы,
Калі не жартам занемог,
Усіх прымусіў да пашаны
І лепей выдумаць не мог.⁶

Пры парапенні з украінскім варыянтам адчуваюца амаль адекватныя паралелі:

Мій дядко чесний без догани,
Колі не жартом занеміг,
Небожа змусів до пошаны
І краще вигадаць не міг.⁷

Уплыў тут відавочны і, на наш погляд, апраўданы: малады перакладчык мог плённа вучыцца ў такога майстра, якім быў М. Рыльскі, і творча адносіцца да знаходак. Тым больш, што мовы двух братніх народаў — украінскага і беларускага — надзвычай блізкія, роднасныя. Калі ж парашунаць два пераклады ў цэлым, то ўкраінскі ў адносінах лексікі прывязаны да арыгінала бліжэй, чым беларускі. Гэта можна прайлюстраваць шматлікімі прыкладамі. Вось гучанне пушкінскіх радкоў у арыгінале:

“Я плакатъ, я рѣдать готова...”
— Дитя мое, ты нездорова;
Господь помилуй и спаси!
Чего ты хочешьъ, попроси...
Дай окроплю святой водою,
Ты вся гориши... — “Я не больна:
Я... знаешьъ, няня... влюблена”.
— Дитя мое, господь с тобою! ⁸

Аўтэнтычны перакладзены гэтыя радкі М. Рыльскім:

“Я плакать, я ридать готова!”
— Дитя мое, ти нездорова;
Помилуй, господи, спаси!
Чого ти хочеш, попроси...
Скроплю свяченую водою, —
Гориш ти... — “Нянечко моя,
Не хора, ні — кохаю я”.
— Дитя мое, господь с тобою! ⁹

А. Куляшоў адышоў ад літаралізму, але дакладна захаваў змест, інтанацийныя характеристыкі страфы:

“Гатова плакаць з адзіноты!”
— Маё дзіцяцка, што ты, што ты;
Няйначай, захварэла ты,
Ратуй нас, божухна святы!..
Дай пырсну я святой водою,
Ты, родная, гарыш уся... —

“Ах, няня, пакахала я…”
— Маёй дзіцяцька, Бог з табою! ¹⁰

Нават і без дэталёвага аналізу відавочна вялікая лексічна, сінтаксічна блізкасць арыгінала і украінскага перакладу. Куляшоў жа хоць і адышоў ад тэкста, але яго нельга папракнучы у адыходзе ад праўды арыгінала. Пры далёкай, здавалася б, знешній падобнасці беларускі пераклад унуррана блізкі да арыгінала. Вынікае гэта з-за рознасці моўна-выяўленчых сродкаў і моўных сістэм у цэлым.

Як вядома, для рускай мовы і, у прыватнасці, мовы А. Пушкіна, харэктэрна ўжыванне стараславянізмаў. Функцыя іх была рознай: фармальнае выкарыстанне славянізмаў як лексічных варыянтаў для вырашэння версіфікацыйных задач і для надання вершу ўтрачыстасці, узнёсласці або адпаведнага гістарычнага каларыту. У беларускай мове іх нязначная колькасць, ды і то запазычаны яны праз рускую мову (глава, предмет, ісціна, саюз, благароддзе, благаслаўляць, блажэнны, храбры, славесны, сасуд і г. д.). Як бачым, яны самага агульнага харектару, амаль стылістычна нейтральныя. Калі ж неабходна ўжыць іх у пэўнай стылістычнай функцыі, то звычайна стараславянізмы перадаюцца ў рускай арфаграфіі або па фанетычнаму прынцыпу, напрыклад: “Отче наш, иже еси на небесех”, гэта азначае: “Айцец наш, які ёсць на небе” (К. Крапіва. Здаў “акзамінт”); “— Ну, бачыш, — падтрымаў яго Шарэйка. — Як той поп гаварыў: “І атвэрзліся небяса, і паслышиліся галаса!” (Я. Брыль. У Забалоці днене). А вось ва ўкраінскай мове іх значна больш, чым у беларускай. Выдатныя ўзоры ўмелага выкарыстання стараславянізмаў даў, напрыклад, геніяльны Т. Шаўчэнка [тут і далей курсіў мой. — M. B.]:

Умре муж *великі власяньіце*,
Не плачте, сироты, вдовиці,
А ты, Аскоченський, *восплач*
Воутріе на тяжкій глас.

Як жа вырашае задачу перакладу стараславянізмаў А. Куляшоў? Калі стараславянізмы ўжыты ў шырокім, нейтральным плане, ён замяняе іх адпаведнымі словамі беларускай мовы, напрыклад, берагі — берагі, младые — маладыя, узрю — убачу і г. д.

У Пушкіна: “Родился на берегах Невы”; “Узрю ли русской Терпсихоры”. У Куляшова: “Узрос на беразе Нівы”; “Ці ўбачу рускай Тэрпсіхоры”.

Калі ж стараславянізмы ўжыты для выражэння пэўных мастацкіх задач, служаць для харектарыстыкі некаторых вобразаў, яны пакідаюцца.

А. Куляшоў з вялікім тактам і майстэрствам пераклаў пушкінскія радкі. У адным выпадку нейтральная славянізмы “младых”, “пламенных” ён перадаў адпаведнымі словамі “маладых”, “полымных”. Такія ж славянізмы, як “ланиты”, “перси” ён пакідае. І гэта правільнае рашэнне. І наадварот, калі стараславянізм ужыты з мэтай надання ўзнёсласці, перакладаецца звы-

чайным словам, — гэта спрэчна, бо мікравобраз значна прайграе. Думаецца, няўдала перакладзены радок “Дианы грудь, ланиты Флоры” — “Дыяны грудзі, шчокі Флоры”. У выніку вобраз замест паэтычна-ўзіёслага атрымаўся будзённым.

Другой складанасцю ў перакладзе з’явілася блізкасць моваў. На гэтую акалічнасць указвалі многія перакладчыкі, у тым ліку і А. Кулішоў. Ён пісаў, што ў рабоце над перакладам “Яўгенія Анегіна” “даводзілася пераадольваць і яшчэ адну спецыфічную цяжкасць: заманлівую блізкасць рускай і беларускай моваў. Блізкасць гэта ў асобных выпадках, амаль дакладна перадаючы сэнс, часта пераходзіла ў сваю супрацьлегласць, гэта значыць, рабіла такі літаральны пераклад непаэтычным”¹¹. Такую ж цяжкасць адчуў і М. Рыльскі ў сваёй рабоце над перакладам “Яўгенія Анегіна”. “Хтоніхто лічыць, — пісаў ён, — што пераклады з блізкіх моваў лягчэй, чым пераклады з моваў далёкіх. Гэта — няправільна. Пры перакладзе з мовы блізкай раз-пораз узнікаюць спакусы перакладаць слова ў слова, а гэта часта прыводзіць да агульнага скажэння”¹².

Або яшчэ адзін прыклад. “Слова “государство” перакладаецца словам “дзяржава”. “Але “дзяржава” — жаночага роду, а для таго каб больш дакладна і поўна выказаць тое, што выказаў у сваёй страфе Пушкін, пажадана замяніць слова “дзяржава” словам мужчынскага альбо сярэдняга роду. Зноў цяжкасць. Давялося забракаваць нямала варыянтаў, пакуль не знайшлося і не стала на сваё месца адпаведнае слова, даўшы патрэбную афарбоўку ўсёй страфе”¹³.

То есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золата ему,
Когда простой продукт имеет.
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог.¹⁴

Кулішоў перакладае наступным чынам:

І разважаць умёй аб тым,
Як лад дзяржавы расцвітае,
І як мацнее, і чаму
Не троба золата яму,
Калі *прадукт звычайны* мае.
Не верый бацька ў гэткі лад
І аддаваў зямлю ў заклад.¹⁵

Замена слова “государство” на “лад” у дадзеным выпадку вырашыла і яшчэ адну задачу — знайсці рыфму да слова “заклад”, бо, як указваў А. Кулішоў, яе адшукаць было даволі цяжка.

У А. Пушкіна творчая дамінанта надзвычай шырокая. Яму ўласцівы іронія і гнеўны пафас, лірычнасць і грамадзянскасць, песеннасць і разна-

стайная палітра моўна-выяўленчых сродкаў. Ён энцыклапедыст, універсальны ва ўсіх адносінах, нездарма сучаснікі называлі яго “Яўгенія Анегін” энцыклапедый рускага жыцця. І да гонару беларускага перакладчыка можна з упэўненасцю сказаць, што А. Куляшоў выдатна справіўся з пастаўленай задачай і даў чытачу паўнацэнны высокамастацкі пераклад, у якім адлюстраваліся галоўныя рысы паэзіі А. Пушкіна.

¹ Польмя рэвалюцыі. 1938. № 2. С. 181.

² Тамсама. № 7. С.73.

³ Тамсама. С.71.

⁴ Куляшоў А. Зб. тв.: У 5 т. Мн., 1977. Т. 5. С. 500–501.

⁵ Рыльскій М. Классики и современники. М., 1958. С. 87.

⁶ Пушкін А.С. Выбр. тв.: У 2 т. Мн., 1993. Т. 2. Яўгеній Анегін. С. 10.

⁷ Пушкін О. Евгений Онегін: Роман у віршах. Кіев, 1967. С. 7.

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 4. С. 55.

⁹ Пушкин О. Евгений Онегін. С. 45.

¹⁰ Пушкин А. С. Выбр. тв. С. 71.

¹¹ Куляшоў А. Зб. тв. Т. 5. С. 502.

¹² Рильскій М. Пушкін украінською мовою // Пушкін О. С. Київ, 1938. С. 25.

¹³ Куляшоў А. Зб. тв. Т. 5. С. 504–505.

¹⁴ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 4. С.10.

¹⁵ Пушкин А.С. Выбр. тв. С. 13.

Кацярына Хазанава (Гомель)

ЛІНГВІСТЫЧНЫ СРОДКІ ВЫРАЖЭННЯ ВОБРАЗНА-МАСТАЦКАЙ СПЕЦЫФІКІ ПАЭМЫ АЛЯКСАНДРА ПУШКІНА “МЕДНЫ КОННІК” У ПЕРАКЛАДЗЕ ЯНКІ КУПАЛА

Геніяльная паэма Аляксандра Сяргеевіча Пушкіна “Медны коннік” належыць да ліку самых своеасаблівых, глыбокіх і па-мастацку дасканальных твораў рускага паэта. Тому Янка Купала ўзяўся за яе пераклад даволі позна, у 1937 г., калі за плячыма быў вялікі вопыт перакладчыцкай творчасці.

Структура аўтарскай мовы паэмы мае сваю сістэму літаратурна-мастакіх вобразаў і тропаў. Сярод выяўленчых сродкаў мовы арыгінала (МА), бадай, самым пашыраным з’яўляецца эпітэт. Тлумачыцца гэта tym, што прыметнікі, якія часцей за ўсё і становяцца эпітэтамі, самі па сабе, без іншых сродкаў вобразнасці, “самастойна”, здольны ствараць мастацкую выразнасць. Для пушкінскага эпітэта ўласціва ўзмацненне мастацкай маляўнічасці мовы. Ад перакладчыка патрабавалася не толькі спалучыць аўтарскія эпітэты з сістэмай выяўленчых сродкаў, што вызначылі стыль твора, але і надаць мастацкім азначэнням паэтычную яркасць перакладнemu тэксту.

Цікава, што ў МА амаль не сустракаюцца эпітэты, якія абазначаюць колер. На гэтую асаблівасць звярнула ўвагу А. Ахматава, калі пісала, што “Пецярбургская аповесць” у выяўленчых адносінах гравюрная — у ёй няма колеру. Пушкін свядома пазбягаў маляўнічага эпітэта, аддаючы перавагу “прадметным азначэнням”¹. Сапраўды, выпадкі ўжывання Пушкінам “каляровых” эпітэтаў вельмі рэдкія. Колер прысутнічае толькі ў апісанні “прыватнага жыцця” Пецярбурга: “И пунша пламень голубой”² [курсіў тут і далей мой. — К. Х.]. Гэтых жа прынцыпаў у мове перакладу (МП) трываеся і Купала. У беларускага паэта трохі зменена адценне, але колер таксама чысты, стрыманы, “паўночны”, як сам Пецярбург: “І пуншу *сіня* агні”³.

У іншых выпадках Купала не захаваў аўтарскія эпітэты, а ўжыў свае, адметныя. Пры гэтым ступень судносінасці, эквівалентнасці эпітэтаў МП арыгінальным розная. У часткі з іх агульнасць зместу з МА найменшая: “...во тьме *ночной* Перекликался часовой” (261) — “...у змрок *сівы* Переклікаўся вартавы” (364). Азначэнне МА *ночной* індывидуалізавала паняцце *тьма*, абмежавала яго аб’ём. У МП эпітэт *сівы* ўзмацніў, вылучыў тыповую, характэрную для з’явы прыкмету. Вобразна-метафарычная функцыя пераноснага значэння купалаўскага эпітэта выканана за кошт своеасаблівага мастацкага адлюстравання рэальных фактаў, прыпадабнення прыкмет прыродных з’яваў чалавечым характарыстыкам.

Для эпітэтаў з падобнымі сэнсавымі адносінамі паміж МА і МП характэрна адсутнасць прымых лагічных сувязей паміж паведамленнямі: “...злодей, С *свирепой* шайкою своей, В село ворвавшись, ломит, режет” (258) — “...злодзей так З *вірутнай* хеўрай забіяк Ў сяло ўварвецца” (360). Рускі прыметнік *свирепый* — “злы, жорсткі” немагчыма звязаць адносінамі семантычнай трансфармацыі з беларускім *вірутны* ‘па сваёй небяспечы падобны на вір’. Дзеля таго, каб захаваць паэтычнае ўздзеянне, заснаванае на гукапісе, зыходнае азначэнне перакладчык замяніў іншым, якое валодала неабходнымі мастацкімі якасцямі.

Метафарычныя эпітэты МА пераносяць новыя дадатковыя якасці з адных рэалій на іншыя: (Евгений) “полон *сумрачной* заботы” (259). Пры перакладзе эпітэта побач з асноўным з’явіўся “вытворны” сэнс (‘пануры’), які захаваўся пры страце ўсіх кампанентаў, што склалі прамое значэнне слова: (Яўгеній) “...поўны *хмурнае* турботы” (362).

Імпліцытнае значэнне, якое стварылі адносіны паміж прымым сэнсам і пераносным, да канца не разгорнутае, бо можна па-рознаму асацыяраваць атрыманую мастацка-эстэтычную інфармацыю. Пушкін у паэме звяртаўся да асацыятыўных эпітэтаў: “...скорбными очами На злое бедствие [царь] глядел” (256). У МП яны набылі метафарычную афарбоўку: “...сумнімі вачамі На гора *цяжкае* [цар] глядзеў” (358). Эквівалентнасць перакладу мастацкіх азначэнняў заснавана не на агульнасці значэнняў выкарыстаных

моўных сродкаў, бо рус. *скорбный* — гэта ‘той, хто выражает скруху’, а бел. *сумны* — ‘маркотны, бязрадасны’, таксама, як рус. *злой* — ‘які прыносіць шкоду’, а бел. *цяжскі* — ‘які мае вялікую вагу’. У МА і МП на аснове розных прыкмет узніклі падобныя асацыяцыі. Рускі і беларускі варыянты далі магчымасць зрабіць адноўковыя вывады аб эмацыянальным баку падзеі.

Падобны прыём Купала прыменяў пры перакладзе словазлучэння *безумец бедны*: “Кругом подножия кумира *Безумец бедны обошёл*” (262). У МП створана ідэнтычная сітуацыя: “Вакол куміра ля штахетаў *Бядак шалёны абышоў*” (365). Адбылося пераразмеркаванне семантычнай вагі: тое, што ў МА выражают назоўнік (*безумец* — ‘вар’ят’), у МП закладзена ў сэнс прыметніка-азначэння (*шалёны* — ‘хворы на шаленства’), а на назоўнік МП (*бядак* — разм. ‘бяздольны, гаротны чалавек’) усклалася задача выказаць значэнне аўтарскага эпітэта (*бедны* — ‘няшчасны, які выклікае спачуванне’).

Эпітэты ў паэме мелі вялікую сэнсавую напоўненасць і былі цесна звязаны з падзейнымі бокамі. Асабліва гэта тычыцца тых мясцін МА, дзе мастацкае азначэнне ўказывала на акалічнасці з’явы: “В *опасный* путь … пустились генералы” (257). У перакладзе эпітэта *опасный* — ‘які пагражае небяспекай’ — Купала паказаў выніковасць сітуацыі: “У *страшны* путь … памкнулі генералы” (358). Адносины зместу МА і МП могуць класіфікацца паводле фармальна-лагічнай сувязі паміж паняццямі: прычына (*опасный*) — вынік (*страшны* — ‘жахлівы, з дрэннымі наступствамі’).

За кошт выкарыстання эпітэтаў у паэме значна ўзмацнілася канкрэтныя фактаў рэчаіннасці: “Всадник Медны С *тяжёлыем* топотом скакал” (263). Адно азначэнне дало праўдзівую ацэнку, што дасягнута яго пераносна-вобразным ужываннем: *тяжёлый* — ‘трахатлівы’. Ад перакладчыка гэтыя радкі патрабавалі раўнацэннага па стылістычнай афарбоўцы азначэння. І ён удала вырашыў гэтую няпростую задачу: “Коннік Медны З *груютным* топатам скакаў” (366). Купалаўскі наватвор *груютны* набываў адценне харектарыстычнасці і стварыў цудоўны зрокава-слыхавы образ.

Яшчэ адзін прыметнік-наватвор *пышилівы* — ‘высакамерны, фанабэрыйсты’ — Купала ўжыў як адпаведнік пушкінскага эпітэта *надменный* — ‘ганарысты, славалюбны’: “…будет город заложен Назло *надменному* соседу” (251) — “…стане горад з бегам дзён Назло *пышиліваму* суседу” (352). Уключыўшы ўсе сэнсавыя кампаненты арыгінала, купалаўская азначэнне дадало ў агульную ацэнкасць адценне пагардлівасці.

У некаторых эпітэтах МП ступень семантычнай блізкасці з МА больш цесная. Такая агульнасць, напрыклад, існуе паміж рускім мастацкім азначэннем *тищетный* — ‘безвыніковы’ і бел. *марны* — ‘бескарысны’: “И *тищетной* злобою не будут [волны] Тревожить вечный сон Петра!” (253) — “І *марной* злобаю не будуць [хвалі] Трывожыць вечны сон Пятра!” (355). У прыметнікаў тут назіраецца даволі высокая ступень паралелізму і амаль

максімальная суаднесенасць лексічных складаў, дзе ў абодвух захавана семантыка ‘дарэмны’.

Таксама адбылося і ў міжмоўнай прыметнікавай паралелі *старинный* ‘які даўно існуе’ — *даўні* — ‘які адбыўся задоўга да цяперашняга моманту’. Гэты пераклад рускага прыметніка захаваў як другасенасць яго значэння, так і ўказанне на часавыя параметры, што ў сукупнасці не магло карысна не адбіцца на вобразнасці беларускага тэкста: “...плен *старинный* свой Пусть волны финские забудут” (253) — “...*даўні* палон свой Хай хвалі фінскія забудуць” (355).

Пушкін выкарыстоўваў у паэме развітываючыя эпітэты — ад’ектыўныя словазлучэнні. Такія канструкцыі ў МА поліфункцыянальныя. Напрыклад, яны сталі сродкам харкторыстыкі асобы: “...есть Такие праздные счастливцы, Ума недальнего, ленивцы” (254–255). Для адэкватнага перакладу выразу Купала зварніўся да фразеалогіі, бо рускае словазлучэнне *ума недальнего* (недалекого ума) з’яўляецца сэнсава непадзельным адзінствам: так гавораць аб не вельмі разумным чалавеку, у якога абмежаваны, неглыбокі разум. У беларускай мове такіх асоб называюць *слабыя разумам*, што і адлюстравала МП: “...ёсць Такія летуны-шчасліўцы, Слабыя разумам, ляніўцы” (356).

Яшчэ адзін спосаб граматычнага выражэння эпітэтаў — простыя прыдаткі. У Пушкіна ён амаль не сустракаецца. Але для беларускай літаратурнай традыцыі гэты тып эпітэтаў вельмі харкетэрны, таму Купала ўжыў яго пры перакладзе рускіх эпітэтаў-прыметнікаў: *праздные счастливцы* (254) — *летуны-шчасліўцы* (356). Прыйдатак-азначэнне, выражанае назоўнікам, які, даўшы аб’екту іншую назыву, трапіла падкрэсліў яго харкетэрную асаблівасць. Для перадачы значэння лексемы *праздны* — ‘свабодны ад заняткаў, бяздзейны, гультайскі’ больш за ўсё падыходзіла беларускае зняважлівае *лятун* — ‘незаняты гультай’.

Прыйдатак пры атрыбутыўна-пазітыўных адносінах з патлумачаным словам, харкторызуочы працмет, даваў яму больш канкрэтную і вузкую назыву: “...злыe волны ... лезут в окна” (256) — “...Хвали-змеi У вокны лезуць” (358). Прыйдатак перадаў прыкмету працмета праз адносіны да яго таго аб’екта, які названы самім прыйдаткам. Разам з тым эпітэт-прыйдатак надзелены, як эпітэт-прыметнік МА, эмацыянальна-ацэнчнай функцыяй. Такі эпітэт даў эмацыянальную ацэнку патлумачанага назоўніка, дзякуючы харкторычным уласцівасцям назоўніка-прыйдатку. Як, дарэчы, і ў іншых радках: “...Граф Хвостов ... Уж пел бессмертными стихами Несчастье” (260) — “...Граф Хвастоў ... Ужо співаў у *верша-гімнах* Няшчасце” (362). Намінатыўная функцыя прыйдатка ў МП спалучана з намінатыўна-ацэнчнай. Прыйдатак, набліжаны да асацыятыўнага спалучэння, згадаў пра адычныя вершы графа Хвастова і надаў перакладу эпіграматычную з’ядлівасць МА.

Шырокое выкарыстанне мастацкіх азначэнняў у МП спрыяла яе маляўнічасці і вобразнай насычанасці. Купала захаваў у эпітэтах беларускага “Меднага конніка” пушкінскую свежасць, энергію і моц.

Трапейчныя характеристы мастацкай мовы паэм “Медны коннік” яскрава выявіўся ў выкарыстанні ўласабленняў: “...И тяжело Нева дышала” (258). Прывродная з’ява надзелена чалавечай здольнасцю дзеянічаць. Гэты вобразна-выяўленчы прыём, які раскрывае асаблівасць народна-паэтычнага светаўспрымання з уласцівымі яму рысамі старажытных міфалагічных павер’яў, быў харектэрны і для ўласнай творчасці Купалы. Таму беларускі паэт лёгка пераклаў пушкінскае ўласаблленне на беларускую мову: “І цяжка іміч Нява ўздыхала” (360). Прыслоўе пры дзеяслове ў пераносным значэнні абазначыла прыкмету дзеяння і мела вобразныя характеристы. Ужыванне ў МП двух прыслоўяў узмацняла імпліцытнае значэнне слова ў кірунку агульнай мікратэмы тропа. Канкрэтныя прыслоўя дзеяслу засяродзіў увагу на прыкмете дзеяння, стаў больш дыфузным. Стварыўся трохчленны галоўны кампанент уласаблення з насленнем эпітэтаў, бо азначэнні дзеяння тут можна лічыць празапапейчнымі эпітэтамі.

На гэтым жа дзеяслове Пушкін заснаваў яшчэ адну персаніфікацыю: “...Дышал Ненастный ветер” (261). У МП выкарыстаны не адпаведны дзеяслу, а іншы, які перадаў той жа малюнак, але не тымі ж сродкамі: “...Не сцихаў Празяблы вецер” (363–364). Беларускі дзеяслу падкрэсліў працягласць, неперапыннасць дзеяння. Надзяленне з’явы дзвюма прыкметамі надало развітасць імпліцытнай харектарыстыцы.

Уласцівасцю МА з’яўлялася развітая сістэма метафарычнага словаўжывання, якая пабудавана на пераносе значэння па аналогіі. Ужытае ў пераносным значэнні нейтральнае слова набыло выразную эмацыянальна-экспрэсійную афарбоўку: (Евгений) “желал, ... чтобы дождь в окно *стучал Не так сердито*” (255). Кантэкт патрабаваў адпаведнага дзеяслова і ў МП, які б прац “сутыкненне” з іншымі словамі ў фразе зазіхацеў, зазіяў бы “таямнічым святлом” уласаблення: (Яўгеній) “жадаў, ... дождж каб у акно *сцябаў Не так сядзіта*” (357). Дождж, увогуле, вельмі часта становіцца галоўным элементам празапапеі МА: “Сердито *былся дождь в окно*” (254). Купала “ачалавечыў” гэтую прывродную з’яву, надзяліўшы яе здольнасцю дзеянічаць: “*Сядзіта ў шыбы дождж бубніў*” (355). У МП захавана гукаўная адэкватнасць МА. А размоўнае *бубніц* у спалучэнні з кантэктам узмацняла нацыянальны каларыт МП сваёй вобразнасцю. Пры гэтым выраз МП семантычна раўнацэнны МА. У метафары *вскипела кровь* (262) — *зайграла кроў* (365) розныя паводле прамога значэння дзеясловы набылі аднолькавы пераносны сэнс, які магчыма вывесці толькі з усяго тропа ў цэльым — ‘знаходзіцца ў стане вялікага ўзбуджэння’.

Пераклад Купалам пушкінскіх метафар паказаў унікальнасць ёмістасці вобразнага мыслення аўтара арыгінала. Акрамя дзеяслуўных у паэме сус-

тракаюцца і назоўнікавыя метафары: (Евгений) “заснуть не мог В *волненье* разных *размышлений*” (254). Генітыўная метафара *волненье размышлений* сведчыць аб сапраўднай словатворчасці Пушкіна — асаблівым дары выкарыстоўваць вядомыя слова ў незвычайнім для іх абазначэнні пэўных рэалій. Словазлучэнне перадало душэўны стан героя, бязладны, хаатычны рух яго думак. Перакладчык удала абыграў словазлучэнне МА, пазбегнуўшы ў МП суадноснага яму паўтарэння. Купала імкнуўся, каб у тэксле перакладу было менш аднастайнасці, звычайнасці, а больш паэтычнасці, творчага натхнення: (Яўгеній) “Заснуць … не мог У *бегу* розных *летуценню*” (356). Беларускі перакладчык, па невядомай прычыне апусціўшы ўнутраны маналог Яўгения, сваёй метафарай нібы замяніў шаснаццаць радкоў, прысвеченых аповеду пра мары, уяўленні, фантазіі (*летуценні*) героя.

Пашыраны ў паэмэ Пушкіна і вобразна-стылістычны прыём парайнання, у выніку якога “адбываецца вобразная трансфармацыя аб’екта, узбагачаеца яго семантыка”⁴. Таму парайнанне вельмі натуральна ўвайшло ў вобразна-выяўленчую сістэму МА і МП: “…волны, *Как воры*, лезут в окна” (256) — (хвалі) “У вокны лезуць, як зладзе” (358). Парайнанне канкрэтныз, зрокава выяўляе сітуацыю. У МП праз гэты прыём маствацкай дакладнасці выказвання намаляваны істотны пітрых да вобраза хваль. Эты малагічная сувязь беларускай лексемы са словам *зло* — ‘той, што прыносиць непрыемнасць, гора’ — выкрыла разбуральную моц стыхіі.

На старонках паэмы прыкметнае месца займалі развітаяя парайнанні: “Он мрачен стал … *Как обуянный силой черной*” (262). Пушкін у сваёй манеры апавядання ішоў ад традыцыйных моўна-стылевых сродкаў, якія назапасіла багатая сваёй творчай спадчынай “народная лінгвістыка”. Адчуваў моцны ўплыў традыцыі ў МП і Купала. Таму ён ужыў парайнанне, якое, нягледзячы на сувязь з рускім аналагам, вытокамі мела беларускае размоўнае: “Стай хмурны ён … *Як станованы моцай чорнай*” (365).

Купала ў працэсе трансфармацыі паэмы на беларускую мову ніколі не пераносіў яе моўныя сродкі ў іншае слоўнае асяроддзе механічна. Таму часта ў МП з дапамогай вобразных паралелізмаў перададзены выразы, якія ў МА не мелі адносін супастаўлення: “Без *шляпы*, руки *сжав крестом*, Сидел…” (Евгений) (257). Кожная дэталь зневяднага выглядзу героя закліканана падкрэсліць яго эмацыянальны стан і душэўныя перажыванні. Сітуацыя не абумовіла адназначны выбар структуры апісання. Але паведамленне, абранае Пушкіным для адлюстравання з’явы, не падыходзіла носьбітам беларускай мовы. Выраз *руки сжав крестом* здольны выклікаць у рускіх чытачоў асацыяцыі, на аснове якіх яны павінны прыйсці да высновы аб псіхалагічным стане дзеючай асобы. Для беларускай моўнай культуры гэты выраз не выклікаў падобнай асацыяцыі і не падыходзіў. Таму ў МП нервовасць, разгубленасць і расчараўванасць героя ў жыцці паказана шляхам па-

раўнання: “Без шапкі, згорблен, бы стары, Сядзеў...” (Яўгеній) (359). Увёўшы трапнае парабаўнанне, Купала выявіў сябе тонкім псіхолагам, бо менавіта постаць, як нішто іншае, выдае псіхалагічны і эмацыянальны стан чалавека.

Назіранні над месцам і роляй парабаўнання ў МП пры супастаўленні з МА пераконваюць, што гэты трапейчны прыём шмат у чым вызначаў адметнасць перакладчыцкай манеры Купалы і з'явіўся прыналежнасцю яго індывідуальнага стылю. Парабаўнальнімі канструкцыямі часта ў МП перададзены выразы МА, дзе адсутнічала супастаўленне: “...ветер, буйно заўвавая, С него [Евгения] и шляпу вдруг сорвал” (257) — “...вечер выў, бы ашалеўши, З яго [Яўгенія] і шапку ўміг сарваў” (359). Фактычны змест тэкста, сутнасць перададзеных звестак, а таксама экспрэсіўнае ўздзеянне радкоў МП эквівалентныя МА. Але ўздзеянне семантыкі складальных адзінак зместу ў МП адрознае ад МА, што звязана з суб’ектыўна-індывідуальным харкатарам адбору моўных сродкаў выражэння. І аўтар арыгінала, і перакладчык выкарысталі празапеічныя выразы, заснаваныя на дауніх сувязях чалавека з прыродай. У МА дзеепрыслоўе садзейнічала дыферэнцыяцыі дзеяння, паведамляючы дадатковы факт. Але пераносны сэнс лексемы ўзмацніў вобразнасць. Для захавання экспрэсіўнасці і эмацыянальнасці арыгінала Купала зрабіў сінтаксічную перабудову МП. Дзеепрыслоўе МА стала ў МП дзеясловам. А акалічнасную функцыю якасна-колькаснага прыслоўя *буйно* — ‘свавольна’, ‘інтэнсіўна’ ў МП выканала дзеепрыслоўе *ашалеўши*, якое ў спалучэнні з парабаўнальным злучнікам *бы* прыняло выгляд парабаўнання і падкрэсліла інтэнсіўнасць дзеяння, перадаўшы праз якаснае значэнне адносіны аўтара да дзеяння. Такі пераклад абсолютна заканамерны, бо “у сістэме разнастайных паэтычных сродкаў выразнасці парабаўнанне з'яўляецца пачатковай стадыяй, адкуль паходзіць метафора, метанімія, сінекдаха”⁵.

У парабаўнальных зваротах вытокі і некаторых беларускіх фразеалагізмай, так званых “сфразеалагізаваных парабаўнанняў, ці кампаратыўных фразеалагізмаў”⁶, якія Купала ўжыў пры перадачы звычайных, нейтральных, “нявобразных” слоў: “...все вокруг *Вдруг* опустело” (256) — “Усё, як стой, Было пустым” (357). Акалічнасць спосабу дзеяння, выражаная ў арыгінале прыслоўем *вдруг*, падкрэсліла нечаканасць і раптоўнасць дзеяння. У беларускім перакладзе гэтую семантыку выразіў фразеалагізм *як стой* — ‘вельмі хутка, адразу’. Сваёй выразнай эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбаванасцю гэтая ідэёма стварыла нацыянальны каларыт купалаўскай мовы, надаўшы перакладу вобразнасць і непаўторнасць, бо фразеалагічны выраз “немагчыма замяніць шматслоўнымі разважаннямі, апісаннямі і доказамі”⁷.

Парабаўнанні, ужытыя Купалам у беларускім перакладзе паэмі Пушкіна “Медны коннік” як яскравы, паэтычны сродак, надалі яго мове маляўнічасць і мастацкую дакладнасць.

Даследаванне мовы купалаўскага перакладу паэмы Пушкіна “Медны коннік” у адзінстве семантычных, структурных, гукавых сувязей з МА дапамагло пранікнуць у складаную сістemu прыёмаў мастацкага выражэння і выявіць спецыфіку лінгвістычных сродкаў, пры пасрэдніцтве якіх Купала выказаў ідэйны і звязаны з ім эмасыяналны змест твора. Усе моўныя сродкі надалі беларускаму перакладу вобразнасць і выразнасць, выканайшы функцыю малаяунічага пераўясаблення паэмы Пушкіна і асацыятыўнай сувязі са зрокавымі, слыхавымі адчуваннямі.

¹ Бабаев Э. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // Новый мир. 1987. № 1. С. 158.

² Пушкин А. С. Соч.: В 3 т. М., 1955. Т. 2: Поэмы. С. 253. (У далейшым спасылкі падаюцца па гэтым выданні з указаннем у дужках старонкі.)

³ Купала Я. Зб. тв.: У 7 т. Mn., 1974. Т. 5: Паэмы, пераклады. С. 354. (У далейшым спасылкі падаюцца па гэтым выданні з указаннем у дужках старонкі.)

⁴ Юрэвіч А. К. Стылістыка беларускай мовы. Mn., 1992. С. 56.

⁵ Бандарэнка Т. П. Параўнанне // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Mn., 1987. Т. 4. С. 180.

⁶ Янкоўскі Ф. Беларускія народныя парапінанні: Кароткі слоўнік. Mn., 1973. С. 3.

⁷ Янкоўскі Ф. Беларуская мова. Mn., 1978. С. 90.

Валентина Новак (Гомель)

ФОЛЬКЛОРИЗАЦИЯ ПЕСЕННОГО НАСЛЕДИЯ А. С. ПУШКИНА На материале фольклора Гомельской области

В связи с бурным ростом рабочего и революционного движения развивается и политическое самосознание рабочего класса, появляются революционные настроения в народных массах. На волне растущего социального протеста, стремления революционным образом изменить общество появляется интерес к революционной поэзии, к произведениям общественно-политического характера. В этот период широкое распространение получают такие произведения, как “Интернационал”, “Варшавянка”, “Смело, товарищи, в ногу” и т. д. Через печатные издания (сборники революционной поэзии, песенники, газеты, листовки) население Беларуси знакомилось с запрещенными царской цензурой, по ее же определению, тенденциозными произведениями русской классической литературы (“Узник”, “В Сибирь” А. С. Пушкина)¹.

Изменения, которые происходят с фольклорным текстом, носят не только внешний механический характер (недопонимание, недослышика, ошибки памяти), но и внутренний органический, когда переделка литературного текста затрагивает идейное содержание произведения. Давняя широкая известность в народе пушкинского “Узника” в большом и многообразном

количестве вариантов — показатель сознательного, активного отношения народа к поэзии поэта.

В многочисленных вариантах известна пушкинская песня “Узник” на территории Гомельщины. Много лет прошло с тех пор, как стихи А. Пушкина, оторвавшись от автора, ушли в народ и глубоко проникли в его репертуар. По мнению В. Шоминой, именно Пушкин, как никто до него, понял истинную ценность русских народных песен. Большую роль в истории русской свободолюбивой песенной поэзии сыграл его “Узник” (1822). Здесь впервые появляется мир темницы, пришедший из народных “темничных” песен². “Узник” стал народной песней. Изучение народных вариантов, начиная с 1895 г. до наших дней, дает возможность проследить его связь с фольклором.

И. Н. Розанов разделял песни Пушкина на три категории: во-первых, те, где он являлся поэтом-этнографом и подражал русской устной лирике или песням какого-либо другого народа; во-вторых, песни, где он никаких этнографических задач не преследовал, и наконец, стихотворения, писавшиеся не как песни, но ставшие ими в быту (“Узник”)³. Само стихотворение создавалось как очень сложное производное целого ряда различных и разновременных впечатлений и переживаний. Самое раннее впечатление от железных решеток на окнах относится еще к первым дням пребывания Пушкина в Кишиневе в 1820 г., когда он поселяется в доме, занимаемом Изновым, в двух комнатах с железными решетками на окнах. Живя в Кишиневе, Пушкин неоднократно посещал местный острог⁴.

Не прав был исследователь дореволюционных вариантов “Узника” Н. Дурново, который считал, что напев этой песни довольно однообразен и не может быть назван особенно красивым. Поэтому песня едва ли долго продержится в народе⁵. Вопреки данному предположению, пушкинский “Узник” был популярен не только в XIX в., знают и поют его и в наши дни. Если Н. Дурново в свое время мог найти для исследования только 8 вариантов “Узника”, то послеоктябрьские записи дают возможность провести анализ неисчерпаемого количества вариантов самого разнообразного качества и содержания⁶.

Обратимся к тем восьми вариантам “Узника”, которые подает исследователь Н. Дурново, разделяя их по содержанию на три группы. Так, в вариантах группы № 1 действуют, как и у Пушкина, узник и орел, кроме того, добавляется окончание, в котором узник вспоминает о своей девушке; в вариантах группы № 2 (№ 2, 3, 4, 5) и вариантах группы № 3 (№ 6, 7, 8) поется о двух орлах, один из которых находится в клетке, другой — на свободе. Окончание вариантов группы № 2 сходное с окончанием вариантов группы № 3, а варианты 3-й группы оканчиваются призывом орла улететь в фантастическую страну⁷. Белорусские варианты “Узника” близки к 1-й группе вариантов, отмеченных в свое время Н. Дурново.

Интересен такой факт, что пушкинская жажда свободы, ярко выраженная в его “Узнике”, в народной среде подверглась смысловой переработке: пушкинская свободная страна получила отрицательную характеристику. Очевидно, это относилось к Сибири — в царское время Сибирь была олицетворением неволи, синонимом категории⁸.

Всего на территории Гомельщины записано нами 37 вариантов пушкинского “Узника”, представляющих любопытные факты изменения литературного произведения при переходе в народную среду. Заметим сразу (это отмечал и В. М. Сидельников), что многие народные редакции пушкинского “Узника”, допускающие значительные изменения, по художественным достоинствам стоят гораздо ниже первоисточника. Однако нас прежде всего интересуют особенности бытования этого произведения в белорусской среде. Анализ народных переделок с точки зрения их трансформации по сравнению с авторским текстом, русскими народными вариантами позволяет расклассифицировать их условно на 5 групп.

В вариантах 1-й группы, стоящих гораздо ближе к пушкинскому тексту, записанных в Ветковском, Чечерском р-нах, г. п. Лоеве, по сравнению с первоисточником и русским вариантом, представленным А. Новиковой⁹, тема пушкинской свободы и простора, выраженная словами “давай улетим”, получает в дальнейшем развитии мрачную пессимистическую окраску, противоположную авторской. Орел призывают заключенного улететь вместе с ним в “фантастическую страну вечной ночи”, где “цёмныя леса”, “дзе сонца не ўсходзе, луна нікагда”. В вариантах данной группы, записанных в Житковичском р-не, пушкинский образ орла заменен вороном (“да ка мне прылятае воран маладой”).

Следы несомненной творческой песенной обработки особенно ярко видны на примере вариантов “Узника” условно нами обозначенной 2-й группы. В народных редакциях этой литературной песни, зафиксированных в д. Вылево Добрушского р-на, д. Дворец и д. Семеновка Речицкого р-на, в Жлобинском р-не, имеет место логическое продолжение, вставной эпизод, сохраняющий особенности стиля первоисточника и характеризующий узника как человека, которому “наверна прыдзеца ў цюрме ўмірець”: “Закованы руکі і ногі ў цэпях, // Нет сілы магучай ў ссохшай грудзі” (АИИЭФ, ф. 8, оп. 84, д. 226, т. 2, л. 33; ф. 8, оп. 83, д. 213). Названные белорусские варианты восходят к подобному русскому варианту, бытавшему в дореволюционное время в рабочей среде, на который указывает А. М. Новикова¹⁰. В некоторых редакциях этой группы (д. Покоть Чечерского р-на, п. Лоев, д. Бартоломеевка Ветковского р-на) орел зовет товарища туда, где “мілы і скрыўся, дзе яго іскаць”, “дзе ходзе-гуляе красотка мая”, т. е. к окончанию текстов примешан намек на наличие любовного элемента. Интерес представляет вариант, записанный в д. Мохов Лоевского р-на, в котором к узнику обращается не орел, хотя в начале песни

введен его образ, а сам заключенный обращается к товарищу, которого видит на воле, с призывом уйти:

Да й за цёмные леса,
Да дзе сонца не ўсходзіць.
І месяц нікагда,
Дзе сняжкі бялеюць, сінеюць мара.

Длительность во времени бытования пушкинского “Узника” в белорусской народной среде наложила своеобразный отпечаток на варианты данной группы. Например, в лексических и фонетических особенностях стихотворения “Узник”, исполняемого в д. Вылево Добрушского р-на, представлены элементы фольклорной культуры двух народов — русского (“в цепях”, “он”, “как будто”) и белорусского (“ляцім”, “вакно”). Наличие приставного “в” в русском по происхождению тексте отражает национальную специфику белорусского языка. Об органическом усвоении известной литературной песни в песенном репертуаре белорусов говорит и композиционный принцип повтора строфы (“Ляцім брат-таварыш, за сіне мора, // Дзе сонца не свеце, // Дзе толькі гуляе вецер і я”), который так характерен для традиционной народной лирической песни. Заметим, что в добрушском варианте “Узника” повтор хорошо согласуется с синтаксической и мелодической структурой песни.

Крайне неустойчивым в процессе бытования в белорусской среде оказалось начало литературной песни, хотя в отличие от некоторых русских вариантов оно близко к оригиналу. Но, вероятно, сложность синтаксического строя пушкинского “Узника” мешала ясному пониманию его смысла, поэтому длинные предложения авторского текста были сокращены:

Сяджу я ў цямніцы,
Сяджу я ў сырой,
Ка мне прылятае
Арол маладой.

(д. Вылево
Добрушский р-н)

Речицкий и Добрушский варианты рассматриваемой нами 2-й группы близки к онежскому варианту пушкинской песни, который, записанный от рабочего Е. Г. Суханова на Онежском заводе в г. Петрозаводске Карельской АССР, по мнению В. Сидельникова, ближе к революционным вариантам и перенят, видимо, этим рабочим из других источников¹¹.

Варианты следующей нашей группы (3-й) сложены в духе любовной лирической песни. В. Сидельников, ссылаясь на белорусский вариант, записанный Г. Цитовичем в 1949 г. в д. Стоялы Кличевского р-на Бобруйской обл., предполагал, что он и пришел в Бобруйский р-н Беларуси через Смоленскую область. Эти любовные мотивы свойственны вариантам среднерусской полосы и некоторым сибирским, есть и в текстах, записанных

в рабочей среде А. Смирновым¹². Отметим, что равнозначные варианты вышеназванному записаны в д. Довск Рогачевского р-на. От пушкинского “Узника”, пожалуй, ничего не осталось, разве что образ орла, летающего на свободе, и наличие некоторых текстуально совпадающих моментов (“крылушки маша”, “арол маладой”). Текст русской литературной песни калькировался на белорусский язык. Только благодаря словам-руссизмам (“бранит”, “брасае”, “нет”, “с утра”) можно судить об имеющем здесь место взаимодействии русской и белорусской фольклорных традиций. В заключительных куплетах белорусского варианта изложена народная мораль, народный взгляд на взаимоотношения между парнями и девушками. В песне звучит призыв к девушке беречь свою честь, чувство собственного достоинства, не быть легкомысленной в интимных ситуациях:

Дзяўчына, дзяўчына,
Ты розовый цвет,
Не ім і хлопцам веры,
У хлопцаў праўды нет.
З вечара ласкае,
З поўначы бранит,
С утра насмешца,
Брасае любіць.

Аналогичный вариант записан и в Минской обл. (АНИЛ БГУ, ф. 5, оп. 17), только в данном случае звучит мораль о том, что “ў нашых дзеяк сей праўдачкі нет”. Близкий вариант нашему записан также в Столинском р-не Брестской обл. (АИИЭФ, ф. 8, оп. 2, д. 15, т. 1).

В вариантах, близких данной группе, наблюдаются разнообразные добавочные эпизоды в стиле романса лирического характера. В одном из вариантов (д. Бартоломеевка Ветковского р-на) в заключительной части речь идет о невесте, гуляющей в саду и собирающей виноград. Завершает песню обращение к жениху не забывать о своей возлюбленной. Образ девушки, лишенный реальных черт, представлен в варианте, записанном в д. Яланы Светлогорского р-на. Сначала говорится, что она утонула в море, затем сообщается о ее спасении: “Вох да выплыла ж на бераг да на жоўты пясок”. К третьей группе условно можно отнести и варианты, косвенно связанные с матросской средой. Например, в добавочном эпизоде варианта, зафиксированного в д. Чаплин Лоевского р-на, повествуется о трех кораблях, плывущих по морю:

Што ў первым караблі
Сядзяць матросы,
Што ў другім караблі
Памерла душа,
Што ў трэцім караблі
Дзеўка малада,
Дзеўка малада,
Нявеста мая.

Варианты, записанные в д. Неглюбка и Кунторовка Ветковского р-на, представляют собой лирическую любовную песню, наполненную реальным жизненным содержанием, близким простому народу, — разлука трудно переносима для молодой девушки:

Дзве дзевіцы былі красавіцы,
У край вакошачка сядзяць,
За слязамі слова не прамолвяць,
Усё пра любоў яны гавараць.
Няшчасная тая дзяўчына,
Якая любіць марака,
Марак сядзе ды паедзе,
Астанешся ты адна.

Свообразием отличается данная редакция пушкинского “Узника”. В переработке текст изменился до неузнаваемости, лишь отдельными выражениями и словами первая часть песни восходит к “Узнику” (“сінія мара”, “арол”). Запись текста исключительно белорусским языком и неподдельный интерес к нему самого исполнителя (жительницы д. Кунторовка Ветковского р-на В. С. Порошиной) подтверждают мысль о глубоком творческом усвоении белорусами русской литературной песни. Этот вариант дает возможность предположить, представить эволюцию пушкинского произведения после того, как оно попадает в народное употребление, как по-разному осмысливается в зависимости от среды бытования. Сопоставление данной народной редакции “Узника” с авторским текстом дает представление о характере изменений (словарных, синтаксических, ритмических, интонационных, звуковых), происходящих в произведениях, когда они становятся достоянием другой этнической художественной традиции.

К 4-й группе можно отнести следующий песенный вариант:

Не вольная пташачка,
Да сізакрылы арол,
Ой, сядзеў за рапшоткай
Да парень маладой.
Ой, нельзя к нему прыступіца,
Стаяў часавой.
Ой, сядзіць жа жана маладая,
Слэзki пралівае,
Ой, прашчай, прашчай, мой міленькі,
Прашчай, прашчай навсегда,
Больш мне з табой
Не жыць нікагда.

(д. Лядо Ветковского р-на)

Как видим, речь идет об узнике, который сидит за решеткой, как и в пушкинском тексте. Однако, в отличие от него, заключенный сравнивается с “не вольной пташачкой”, “сізакрытым арлом”. Введенный здесь в начале песни параллелизм “Не вольная пташачка, да сізакрылы арол, // Ой,

сядзеў за рашоткай да парень маладой” усиливает трагизм попавшего в заключение человека. С первоначальным текстом родство небольшое, лишь выражения “за рашоткай”, “арол” вызывают ассоциации, связанные с “Узником” Пушкина. Мотивом горестной разлуки молодой пары пронизано последующее развитие сюжета. В данном случае трудно сказать, какой перед нами текст — то ли это переделка пушкинского “Узника”, то ли наоборот — одна из народных песен, которую мог знать Пушкин из каких-либо источников. Эта проблема интересовала и белорусского поэта М. Богдановича, который, ссылаясь на параллели к пушкинскому “Узнику”, взятые из “Смоленского этнографического сборника” В. Добровольского, в частности писал: “Трудно сказать, что имеем мы тут перед собой: переделку ли пушкинского стихотворения или, наоборот, чисто народную песню, которой в таком случае воспользовался как материалом Пушкин. За первое предположение, казалось бы, ручается довольно необычная для народной песни правильность ритма и несколько подозрительное слово “пища” да еще с эпитетом “кровавая”. Однако отсутствие рифм именно в той части песни, которая совпадает с пушкинским текстом, говорит как будто об обратном. К тому же правильность ритма — отнюдь не редкость для тюремных песен; во всяком случае в них она встречается чаще, чем в каких-либо иных (если только не считать частушек, плясушек и, пожалуй, солдатских песен)”¹³.

К 5-й группе можно отнести варианты, представляющие собой контаминацию пушкинского “Узника” и песни “Катя, Катерина, купеческая дочь” (г. Чечерск, д. Майское Жлобинского р-на).

Рассмотренные группы народных редакций пушкинского “Узника” — интересное явление в истории эволюции народной лирики, это — одно из целой цепи явлений того культурного и литературного процесса, который в России наблюдается с конца XVII – начала XVIII в. Литературные произведения, удовлетворявшие в XVII в. потребности высших и низших классов, в XVIII в. опускаются в среду простонародного читателя, претерпевая при этом (при переписке, перепечатке) ряд своеобразных трансформаций.

Материал студенческих фольклорных экспедиций, собственные записи, беседы с информаторами дают основание считать, что “Узник” Пушкинаочно вошел в культуру белорусов. Исследования дореволюционных ученых и современных фольклористов подтверждают мысль о сложной и длительной истории бытования этого стихотворения, а также факт его интенсивного включения в процесс межэтнической миграции еще в старое время. Современные записи свидетельствуют об активности этого процесса и в настоящее время.

¹ Кабашнікаў К. П. Ад традыцыйнага фольклору да рэвалюцыйнай паэзіі. Мн., 1969. С. 149–163.

² Шомина В. Г. Жанр литературной песни и русский романтизм первой четверти XIX в. // Проблемы литературных жанров: Материалы 2 науч. межвуз. конференц. 30 сентября – 4 октября 1975. Томск, 1975. С. 49.

³ Розанов И. От книги в фольклор (какие стихи становятся популярно песнею). Судьба песен // Литературный критик. 1935. № 4. С. 273.

⁴ Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 246.

⁵ Дурново Н. “Узник” Пушкина в народной переделке // Пушкинский сборник. М., 1900. С. 250.

⁶ Новикова А. М. Русская поэзия XVIII – первой половины XIX века и народная песня. М., 1982. С. 147.

⁷ Дурново Н. “Узник” Пушкина в народной переделке. С. 240.

⁸ Новикова А. М. Русская поэзия XVIII – первой половины XIX века и народная песня. С. 153.

⁹ Новикова А. М. Русские песни 20–40-х годов XIX в. и народные песни // Проблемы взаимовлияния фольклора и литературы. С. 365.

¹⁰ Там же. С. 665.

¹¹ Сидельников В. М. Народные редакции пушкинского “Узника” // Писатель и жизнь: Сб. историко-литературных, теорет. и критич. статей. М., 1967. Вып. 4. С. 128.

¹² Там же.

¹³ Багданович М. Зб. тв.: В 2 т. Мин., 1968. Т. 2. С. 452.

Виталий Сидорец, Наталья Тризна (Мозырь)

НЕОДНОСЛОВНЫЕ НАИМЕНОВАНИЯ ДЕЙСТВИЯ В КРИТИЧЕСКИХ СТАТЬЯХ А. С. ПУШКИНА

Как отмечают Е. Н. Лебедев и В. С. Лысенко, “тема “Пушкин-критик” необъятна, ибо мысль Пушкина была направлена на все процессы литературной и социально-исторической действительности”¹. Естественно, исследование содержания критических статей гения русской литературы продолжает оставаться в высшей степени актуальным, раскрывающим сущность литературного процесса того периода. А. Пушкин оказал мощнейшее воздействие на становление русской и мировой литературной критики, определил пути ее развития на многие десятилетия вперед. Важнейшие пушкинские положения о значении художественной литературы в жизни общества являются бесценными и в настоящее время.

Язык поэзии и прозы Пушкина традиционно привлекает внимание не только литератороведов, но и лингвистов. Существует обширная научная литература, исследующая тайны его гениального художественного мастерства.

Не нашел пока освещения в лингвистике язык критических работ Пушкина, что является значительным пробелом не только в Пушкиниане, но и в изучении формирования публицистического стиля русского литературного языка.

Среди важнейших средств публицистического стиля представлены неоднословные наименования действия с десемантизованным компонентом (в нашей терминологии — вербоиды) типа *подвергать критике, вести диалог, нести ответственность, вести деятельность* и т. д. Эти единицы, представляющие коммуникативные эквиваленты глаголов, берут свое начало, по словам А. А. Потебни, с глубокой древности². Они употреблялись в различных жанрах древнерусской литературы, используются в диалектной речи³. В настоящее время это единицы преимущественно книжно-литературной речи, особенно публицистического стиля.

Вербоиды употребляются в тексте по ряду причин. Во-первых, в языке нет нужного глагола для обозначения действия, во-вторых, глагол не может передать требуемый контекстом вид или способ действия, в-третьих, контекст не допускает существующего в системе языка того или иного глагола в силу недостаточности его дистрибутивных свойств и т. д.

Обращаясь к тексту литературно-критических статей А. Пушкина, отмечаем, что функционально-семантическая категория процессуальности представлена не только простыми, однословными наименованиями — глаголами, но и в большой степени наименованиями составными — вербоидами, которые демонстрируют наряду с другими средствами потенциальные возможности публицистического стиля русского литературного языка, значительно активизированные и обобщенные талантом Пушкина-публициста и не претерпевшие принципиальных изменений вплоть до наших дней.

А. Пушкин широко использует вербоиды, являющиеся единственным средством обозначения того или иного действия: *приходить в исступление* (16), *приносить удовольствие* (107), *обращать внимание* (138, 179, 248 и др.), *отдавать справедливость* (202), *давать прелест* (202), *производить внимание* (287), *находить отголосок* (290), *получать известность* (290), *выражать мнение* (290), *прибегать к шарлатанству* (291), *брать преимущество* (344) и др.

Представляет интерес использование Пушкиным неоднословных наименований для выражения различных залоговых значений: “Недостаток просвещения и нравственности *вовлек* молодых людей в преступные *заблуждения*” (135); “Утешительно для нас, по крайней мере, то, что сведения Михаила Трофимовича в греческой азбуке отныне не *подлежат* уже никакому *сомнению*” (202); “Писатели *получают известность* посторонними обстоятельствами” (290); “Статья … по справедливости *обратила* на себя общее *внимание*” (513).

В первых двух предложениях вербоиды *вовлечь* в заблуждение и *подлежать сомнению* выражают требуемые контекстами значения действительного залога, которые могли бы передать искусственно созданные глаголы “заблудить” и “сомневать”. В двух других вербоиды *получать известность*

и обратить внимание выражают страдательное и собственно-возвратное значения. При этом создать соответствующие им возвратные глаголы не представляется возможным.

В контекстах: “вдруг явился молодой поэт с книжечкой сказок и песен и произвел ужасный соблазн” (279), “его рукописная комедия… произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами” (442) вербоиды — единственные представители действия. Существующие в русском языке глаголы *соблазнил* и *подействовала* не могут войти в контекст по ряду причин. Во-первых, имеют стилистическую окраску разговорности, во-вторых, включению в контекст препятствуют прилагательные *ужасный* и *неописанное*, в-третьих, отмеченные глаголы, в отличие от вербоидов в данных контекстных условиях являются семантически недостаточными и нуждаются в распространении дополнениями: *соблазнил* (кого?), *подействовала* (на кого?).

Часто в критических статьях Пушкина для усиления действия в эмоционально-экспрессивном отношении, с целью извлечения новых смысловых элементов, именная часть вербоидов расширяется включением добавочного существительного: “Никогда не мог я до того рассердиться на непонятливость или недобросовестность, чтобы взять перо и приняться за *возражения и доказательства*” (273).

С учетом различных контекстных мотиваций Пушкин по-разному модифицирует вербоиды: “*Негодование, ужас, разногласие, смятение, произведенное* сим известием, дают уже понятие о его могуществе” (288); “Но признаюсь, она не соответствует тому, чего ожидали мы от *направления, которое дано будет вами вашей критике*” (513). В первом предложении в соответствии с коммуникативной установкой производится своеобразное актуальное членение вербоида: именная часть, которая состоит из нескольких существительных, объединенных отрицательной коннотацией, занимает в предложении первое место, концентрируя главный смысл высказывания, а оставшаяся часть, в том числе причастие *произведенное*, трансформированный глагольный компонент вербоида, материализует результат высказывания. Во втором предложении модификация вербоида *дать направление* ставит его содержание в центр предложения, а также скрепляет все высказывание.

Таким образом, рассмотренные образцы неоднословных наименований действия с десемантизованным компонентом — вербоидов — демонстрируют высокое мастерство Пушкина в их использовании. Дальнейшее изучение неоднословных наименований действия, как и других языковых элементов в литературно-критических статьях А. С. Пушкина, позволит сделать основательные выводы о неизученной стороне его деятельности, о его вкладе в формирование публицистического стиля русского языка.

¹ А. С. Пушкин-критик. М., 1978. С. 9. (Далее ссылки на это издание в тексте.)

² См.: Сидорец В. С. Неоднословное наименование действия у восточных славян — избыточность или необходимость. Мозырь, 1993. С. 62.

³ Там же. С. 61.

Людмила Томчик (Могилев)

АЛЕКСАНДР ПУШКИН И АДАМ МИЦКЕВИЧ

Чем больше пытаешься проникнуть в суть взаимоотношений двух гениальных славянских поэтов, тем больше возникает вопросов, на которые нет однозначных ответов. Как мог восторженный, вольнолюбивый Александр Пушкин, говоривший с Adamem Мицкевичем в 1828 г. “...о временах грядущих, когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся”, в письме к Елизавете Михайловне Хитрово в декабре 1830 г. писать следующее: “Мы можем только жалеть поляков. Мы слишком сильны для того, чтобы их ненавидеть. Наступающая война будет войной до истребления — или, по крайней мере, должна быть такою...”? А позже, в 1831 г., по поводу падения Варшавы в стихотворении “Бородинская годовщина” А. Пушкин воскликнул:

Ступайте ж к нам: вас Русь зовет!
Но знайте, прошеные гости!
Уж Польша вас не поведет:
Через ее шагнете кости!...”
Сбылось — и в день Бородина
Вновь наши вторглись знамена
В проломы падшей вновь Варшавы;
И Польша, как бегущий полк,
Во прах бросает стяг кровавый —
И бунт раздавленный умолк.

Неужели А. Пушкин николько не сочувствовал стремлениям поляков к национальной независимости? Трудно поверить в то, что поэт, воспевавший свободу, обличавший гнет и деспотизм в 20-е гг., автор целого цикла вольнолюбивых стихотворений, в 30-е гг. так жестоко относился к народу, который желает быть независимым и свободным. Что произошло с поэтом? А может быть, ничего не произошло, а просто с годами у Пушкина проявился имперский патриотизм, который подспудно был в нем всегда? Но в это так не хочется верить. Наверно беседы на политические темы, которые вели между собой Пушкин и Мицкевич в 1826–1829 гг., носили polemический, но не враждебный характер. Пушкин щадил патриотические чувства польского поэта. В 1837 г. в некрологе по поводу гибели Александра Пушкина Адам Мицкевич писал: “Когда говорил он о политике внешней и отечественной, можно было думать, что слушаешь человека, замате-

ревшего в государственных делах и пропитанного ежедневным чтением парламентских прений”.

В 1832 г. в “Дзядах”, вспоминая о Пушкине (наверно, размышляя о “Клеветниках России” и “Бородинской годовщине”), Мицкевич говорил, что души его и Пушкина, возносясь над всеми земными препятствиями, походили на две альпийских скалы-двойчатки, которые, хотя силою потока и разделены навеки, но приклоняются друг к другу своими смелыми вершинами, едва внимая ропоту враждебной волны”¹. В третьем стихотворении из приложения к “Дзядам” — “Русским друзьям” Мицкевич пишет уже гневные строки, которые Пушкин принимает на свой счет:

Быть может, золотом иль чином ослеплен
Иной из вас, друзья, наказан небом строже:
Быть может, разум, честь и совесть продал он
За ласку щедрую царя или вельможи...

Прав ли Мицкевич, подозревая Пушкина в лести царю, в продажности? Были ли у него для таких серьезных обвинений основания? Насколько эти политические разногласия повлияли на их истинное отношение друг к другу? В своем выступлении я сделаю попытку ответить на эти вопросы, сомнения, анализируя доступные мне материалы, которые касаются данной непростой и неоднозначной темы.

Итак, двух гениальных славянских поэтов судьба неотвратимо вела навстречу друг другу. Прежде чем произошла эта встреча, им пришлось претерпеть гонения, неволю, унижения, скитания. Местом встречи стала Москва. А. Мицкевич прибыл в Москву в декабре 1825 г. из Одессы, где пробыл 9 месяцев. В Москве он получает место в канцелярии генерал-губернатора В. Голицына. Пушкин в это время еще в ссылке в Михайловском. Но очень скоро произошли события, которые содействовали встрече двух опальных поэтов.

День 14 декабря внес смятение в русское общество. Многие из дворян были или прямо, или косвенно причастны к заговору. Имя Пушкина мелькало, по меньшей мере, в двадцати следственных делаах. Многие декабристы говорили о том, что на их образ мыслей повлияли стихи Пушкина. Об этом писал Пушкину осведомленный В. Жуковский. Пушкин был в тревожном настроении и с дня на день ждал ареста. Тем временем чиновники из следственной комиссии упорно ищут доказательства причастности поэта к заговору. Но их оказалось недостаточно, чтобы доказать его виновность.

А душа поэта рвется из вынужденного сельского уединения на свободу. Об этом он пишет своим друзьям. Жуковский дает ему благоразумные советы в письмах и констатирует: “Галант ничто. Главное: величие нравственное. ... Не просись в Петербург. Еще не время. Пиши Годунова и подобное: они отворят дверь свободы...” Дверь свободы для Пушкина не-

ожиданно с лязгом и грохотом открылась 8 сентября 1826 г. В этот день смятенного Александра Пушкина (не знаяшего, что его ждет, то ли гнев, то ли милость) привозят в Москву. Николай I по отношению к Пушкину применяет тот же тактический ход, как и ко многим декабристам. Поэту не дают времени на то, чтобы привести себя в порядок и отдохнуть после четырех суток в пути. Его почти сразу везут на аудиенцию к императору в Чудов дворец. Наверно в тот момент ни Пушкин, ни сам Николай I не знали, чем их встреча закончится: освобождением поэта или новым наказанием. Позже Пушкин рассказывал: “Помню, что когда мне объявили приказание государя явиться к нему, душа моя вдруг омрачилась, не тревогу, нет! Но чем-то похожим на ненависть, злобу, отвращение. Мозг ощетинился эпиграммой, на губах играла насмешка, сердце вздрогнуло от чего-то похожего на голос свыше, который, казалось, призывал меня к роли стихического республиканца, Катона, а то и Брута”. (Запись сделана со слов А. Пушкина Ю. Струтиным.) И вот настал тот момент, о котором Пушкин впоследствии рассказывал друзьям: “Фельдъегерь внезапно извлек меня из моего непроизвольного уединения, привезя по почте в Москву, прямо в Кремль, и всего в пыли ввел меня в кабинет императора...” Как жевести себя опальному поэту в этой ситуации? В январском письме 1826 г. к Жуковскому Пушкин писал: “Мое будущее поведение зависит от обстоятельств, от обхождения со мною правительства...” Царь встретил его нарочито миролюбиво. В процессе длительной беседы Николай, по всей вероятности, с большим вниманием следил за каждым словом поэта. Не случайно он задал ему вопрос о 14 декабря. Пушкин не знал тогда, что III Отделение начало следствие по поводу его стихотворения “Андрей Шенье”, написанного в 1825 г. накануне восстания. Это стихотворение воспринималось как отзыв Пушкина на восстание декабристов. Опасность, нависшая над Пушкиным, была слишком реальна. Если бы пред Николаем предстал категоричный Пушкин 1818–1820 гг., то тюремная камера для него была бы неотвратима. В 1826 г. Пушкин был человеком, которого тяжелый житейский опыт, драматические события его собственной жизни, жизни его друзей, трагедия 14 декабря научили быть гибким, способным на компромиссы, не теряющим при этом чести и достоинства. Кроме того, за эти шесть лет, в период своей творческой активности и особенно в процессе работы над “Борисом Годуновым”, Пушкин подробно исследовал вопросы самодержавной власти в России, роли народа в истории и государстве, отношения к политическому заговору и бунту и др. Во многом его взгляды уже не сходились со взглядами декабристов, что не мешает ему глубоко чтить и уважать их.

Николай применяет, в полной мере, свой артистический талант и предстает перед поэтом царем, способным наказывать и миловать, царем, готовым совершать реформы и преобразования в государстве. Наверно им-

ператор был очень убедителен. Ему удалось поставить поэта в такое положение, что он сам искренне отказался писать против правительства. Пушкин поверил Николаю. Пройдет достаточно времени, свершатся в жизни Пушкина многие драматические события, которые заставят поэта иначе взглянуть на царя. А пока радость охватывает поэта, в нем теплится надежда на то, что перед ним истинный потомок Петра Великого, способный изменить к лучшему жизнь в России, способный простить и вернуть из сибирской каторги его друзей. Перед Пушкиным предстал “новый” царь, который пригласил его к сотрудничеству и позвал помочь словом поэта, писателя в осуществлении благих намерений.

Немногим более чем через месяц (возможно, в середине октября) в жизни Пушкина появился друг и собрат по перу польский поэт Адам Мицкевич.

Впечатления от встречи с императором у Пушкина были еще свежи, и он конечно же рассказывает об этом Мицкевичу. А. Мицкевич оставил об этом воспоминания: “Пушкин был тронут и ушел глубоко взволнованный”. Слушая императора, не мог не подчиниться ему. “Как я хотел бы его ненавидеть!” — говорил он — “Но что мне делать? За что мне ненавидеть его?” Там же: “Царь почти извиняется перед Пушкиным в том, что завладел троном: он полагает, что Россия ненавидит его за то, что он отнял корону у великого князя Константина; он оправдывался, поощряя поэта писать, сетовал на его молчание”. Анализируя пушкинские произведения, доходившие до него в 30-е гг., А. Мицкевич склонен был считать (вспоминая аудиенцию), что царь обольстил поэта, что общество русское имело право потребовать Пушкина к ответу. “Ты нам предрек в своих ранних стихах кровавое восстание, и оно произошло; ты предсказал нам разочарование, крушение слишком высокородных, слишком романтических идей, — все это сбылось. Что же ты нам предскажешь теперь? Что нам делать? Чего нам ждать?”²

Под впечатлением разговора с царем Пушкин приступает к исполнению договора. По просьбе Николая работает над запиской “О народном воспитании” (ноябрь 1826 г.), в которой развивает мысль о высокой роли просвещения народных масс. (Николай отверг эту записку, не согласившись с Пушкиным по вопросу о роли просвещения, которое, по его мнению, приводит к бунту против правительства.) Из-под пера Пушкина появляется стихотворение “Стансы”, где он сравнивает Николая I с Петром I — преобразователем России.

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуро подобен:
Как он, неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

Разочарования поэта по поводу петровского наследника впереди. Самое главное — Пушкин на свободе. Он вернулся в круг своих друзей. Час-

сто встречается и общается с Мицкевичем. В книге Л. Черейского “Пушкин и его окружение” (Л., 1989) собраны почти все документальные свидетельства о встречах Пушкина с Мицкевичем. Вот некоторые из них: 24 октября 1826 г. — на обеде у Хомякова по случаю основания “Московского вестника”, вечером этого же дня у Зинаиды Александровны Волконской. Именно на этой встрече Мицкевич поразил Пушкина волшебной силой мгновенной поэтической импровизации. В свою очередь и Мицкевич был увлечен Пушкиным. В одном из писем другу — А. Одынцу в марте 1827 г. он писал: “Мы часто встречаемся... В разговоре он [Пушкин] очень остроумен и порывист; читал много и хорошо...” 19 мая 1827 г. Мицкевич провожает Пушкина в Петербург. Очень скоро и сам приезжает сюда. В 1828 г. здесь выходит в свет его поэма “Конрад Валенрод”, наполненная страстной любовью к Родине. (В фондах Могилевского областного краеведческого музея хранится петербургское издание 1863 г. с этой поэмой и поэмой “Гражина”.) Устами главного героя Мицкевич говорит читателю: “Я люблю свой народ... Я хочу его сдвинуть, осчастливить”. Пушкину понравилась эта поэма. Он даже начал ее переводить, перевел вступление к поэме: “Сто лет минуло, как тевтон...” Мицкевич же переводит стихотворение А. Пушкина “Воспоминание” (1828), в котором тот сетует на свою не совсем счастливую жизнь, на скитания и гонения судьбы:

В неволе, бедности, в гоненьи и в степях
Мои утраченные годы.

Конечно, не случайно именно это стихотворение Пушкина привлекло внимание польского поэта. Похожие судьбы объединяли двух поэтов. Много было общего,озвучного в их творчестве, в душах и в жизни. “Мирными и благосклонными” были они в отношении друг к другу. Делились между собой “и чистыми мечтами, и песнями” и говорили “нередко о временах грядущих, когда народы, распры позабыв, в великую семью соединятся”. В частности, конкретно об этом шел у них разговор 30 апреля 1828 г. в знаменитой петербургской гостинице Демута, где остановился Пушкин. Вероятно, Мицкевич был инициатором этого разговора. “Мы жадно слушали поэта”, — пишет Пушкин в стихах, посвященных ему. В Петербурге местом встреч Пушкина и Мицкевича была и квартира Дельвига. Вот одно из свидетельств того, какое впечатление производил А. Мицкевич на окружающих. Анна Петровна Керн в своих записках отмечает: “На вечера к Дельвигу являлся и Мицкевич. Вот кто был постоянно любезен и прятан. Какое бесподобное существо! Нам было всегда весело, когда он приезжал. Не помню, встречался ли он часто с Пушкиным, но знаю, что Пушкин и Дельвиг его уважали и любили. Да что мудреного? Он был так мягок, благодушен, так ласково принаршивался ко вся кому, что все были от него в восторге. Часто он усаживался подле нас, рассказывал нам сказки, которые он тут же сочинял и был занимателен для всех и каждого”. Итак,

Мицкевича в русском обществе принимают с любовью и уважением. У него появилось множество друзей и знакомых. Он имеет возможность издавать свои произведения в России (“Конрад Валенрод” в феврале 1828 г., двухтомник стихотворений в апреле 1828 г.). Казалось бы, нет причин для уныния и тоски, но поэт чувствует себя узником.

В январе 1829 г. А. Мицкевич начал хлопотать о разрешении выехать за границу для поправки здоровья. Он пишет на имя А. Бенкendorфа записку о своем деле, в которой сокрушается о столь длительной опале своей, “за единственную вину — любовь к родине”. “Изгнанный в 1824 году за действия, имевшие место в 1818 году, я в течение пяти лет не могу достичнуть искупления моих первых школьных лет” (Былое. 1906. Апр.). За А. Мицкевича усиленно хлопотали. А. Пушкин ходатайствовал перед властями, чтобы польскому поэту разрешили выехать на родину. Переписка по делу Мицкевича длилась до марта 1829 г. Прошение поэта Бенкendorф отослав великолепному князю Константину со следующей резолюцией: “Просим Великого князя Константина решить вопрос в благоприятном смысле”. Рапорт чиновника III Отделения положительно характеризовал А. Мицкевича: “Вёл себя во все времена пребывания своего в Москве и в Петербурге отлично, хорошо и скромно, и снискал к себе искреннее уважение всех тех, с коими он имел случай познакомиться...” Рапорт был отправлен 7 февраля 1829 г. А 21 февраля из Варшавы был отправлен ответ на имя Бенкendorфа: “...имею честь ответствовать Вашему превосходительству, что коль скоро благоугодно сное Его Императорскому Величество, я, с моей стороны, совершенно согласен с Высочайшею волею и никакого препятствия не нахожу”. И наконец 12 марта Бенкendorф сообщает Константину об императорском дозволении польскому поэту Мицкевичу отправиться за границу. 15 мая 1829 г. А. Мицкевич покидает Россию навсегда.

...Он
Ушел на запад — и благословеньем
Его мы проводили.

События 1830–1831 гг. вызвали не ропот, а грохот той враждебной волны, говоря словами Мицкевича, которая все-таки существовала между двумя поэтами в их политических взглядах.

Отношение Пушкина к польским событиям отчетливо прослеживается в его переписке с Елизаветой Михайловной Хитрово — дочерью фельдмаршала Кутузова, вдовой генерал-майора, русского поверенного в делах во Флоренции Н. Хитрово. Дипломатическая служба мужа благоприятно отразилась на ее дальнейшей судьбе, создала ей связи и круг знакомств, повлияла на судьбу младшей дочери Дарьи, вышедшей замуж за австрийского генерала Фикельмона, ставшего впоследствии австрийским посланником в России. Е. Хитрово вплоть до 1827 г. жила за границей — в Ита-

лии, Вене, Германии. Вернувшись в Россию, она с семейством обосновалась в Петербурге. Их дом сделался престижным в Петербурге салоном, приобрел славу светского, политического и литературного центра в европейском стиле. А. Пушкин был дружен с семейством Хитрово — Фикельмон и постоянно бывал в их гостеприимном доме. Здесь можно было вести интеллектуальные разговоры на любые темы, будь то литература или политика. Сама же Елизавета Михайловна являлась для Пушкина своего рода посредницей между ним и Западной Европой, куда Пушкин так рвался и куда не суждено ему было попасть.

В доме бывали дипломаты, государственные деятели, литераторы, зазевшие знаменитости. Имя дочери знаменитого Кутузова сделало ее близкой ко двору и открывало перед нею все двери к источникам сведений, скрытых от других. Фактически она была прямой передатчицей всех новостей Запада. Таким образом, салон Е. Хитрово был для Пушкина “своебразным “окном в Европу”, откуда вливались в туманный холодный Петербург яркий свет и вольный воздух, или, по крайней мере, их отражения”³. До нас дошло 27 писем поэта. В ответ на первые официальные сообщения в печати о польском мятеже в своем декабристском письме к Хитрово Пушкин допускает крайне радикальные выражения по поводу Польши. (О чём было сказано выше.) Вероятно, в петербургском обществе такие настроения были распространены до такой степени, что император в своем обращении к войскам писал следующее: “Прошу вас, господа, поляков не ненавидеть: они наши братья. В мятеже виновны немногие злонамеренные люди. Надеюсь, что с Божией помощью всё кончится к лучшему”.

Письмо Пушкина от 21 января 1831 г. содержит уже менее резкие выражения. “Я недоволен нашими официальными сообщениями. В них господствует иронический тон, который не приличествует силе. Все, что хорошо, т. е. чистосердечие, исходит от императора; [Пушкин в 1831 г. еще верит в чистосердечие Николая I. — Л. Т.] всё, что плохо, т. е. хвастовство и грубый вздор, исходит от его секретаря; нет нужды возбуждать русских против Польши. Наше мнение определилось 18 лет назад”. В этом же письме он беспокоится о Мицкевиче: “Из всех поляков меня интересует только Мицкевич. Он был в Риме в начале восстания. Боюсь, как бы он не приехал в Варшаву, — присутствовать при последних судорогах своего отечества”.

А. Мицкевич действительно стремится любыми судьбами попасть в Польшу. Он мечется по Европе: весной 1831 г. из Италии приезжает в Женеву, в июне по польским делам он в Париже, надеясь, что Франция придет на помощь его Родине. 6 августа под чужим именем приезжает в Дрезден, направляясь через Саксонию в Польшу. Сообщение о падении Варшавы застает его на прусской границе. Январь – февраль 1832 г. он прово-

дит в Познани, где начал работу над 3-й частью “Дядов”. По всей вероятности А. Мицкевич уже знаком со стихами А. Пушкина “Клеветникам России” и “Бородинская годовщина”, которые были напечатаны в брошюре под заглавием: “На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина” (СПб. 1831). Стихотворение В. Жуковского называлось “Старая песня на новый лад”. Стихи были написаны авторами 4–5 сентября, а уже 14 сентября брошюра поступила в продажу. В сентябрьском письме 1831 г. к Хитрово Пушкин восклицает: “Но как пора было взять Варшаву!” В этом же письме он пишет об этих стихах.

В Петербургском обществе очень многие с одобрением отнеслись к пушкинским стихам. В частности П. Чаадаев писал Пушкину 18 сентября: “Вот, наконец, вы национальный поэт; вы, наконец, нашли свое призвание. Особенно изумительны стихи “К врагам России”; я вам это говорю. В них мысли больше, чем было сказано и создано у нас в целый век”. А. Тургенев и П. Вяземский подвергли резкой критике и самих авторов, и стихи. А. Тургенев в письме к брату Николаю говорил о Пушкине: “В нем точно есть варварство, и Вяземский очень гонял его в Москве за Польшу; Но... он только варвар в отношении к Польше, как поэт, думая, что без патриотизма, как он его понимает, нельзя быть поэтом, и для поэзии не хочет выходить из этого варварства. Стихи его “Клеветникам России” доказывают, как он сей вопрос понимает...”

П. Вяземский еще более резко отзывался по поводу стихов. Он обвинял Пушкина в “ребячестве”, в “постыдном унижении”, в “святотатстве сочетать Бородино с Варшавой”⁴.

“Русский архив”⁵ сообщал, что в Москве пушкинские стихи были названы “огромным пятном в его [Пушкина] поэтическом слове”. И это потому, что многие полагали, будто Пушкин написал эти стихи на злобу дня, как отклик на событие. Со временем мнение близких друзей Пушкина изменилось. Уже после смерти поэта П. Вяземский писал: “Эти стихи — не торжественная ода на случай: они излияние чувств задушевных и мнений и убеждений, глубоко вкорененных”⁶.

Но почему у Пушкина такое резкое, категоричное отношение к польскому вопросу? Этот вопрос был для него не новым. Еще с лицейской скамьи он слышал множество толков о том, что делать с поляками, которые принимали участие в наполеоновских войнах на стороне врагов России.

Определенное влияние на него оказало мнение Н. Карамзина, который по поводу политики Александра I по отношению к Польше писал: “Мы взяли Польшу мечем: вот наше право, коему все Государства обязаны бытием своим, ибо все составлены из завоеваний. Екатерина соответствует Богу, соответствует истории за свое дело; но оно сделано, и для вас [т. е. для Александра I. — Л. Т.] уже свято: для вас Польша есть законное Российское владение. Старых крепостей нет в политике: иначе мы долженствовали бы

восстановить и Казанское и Астраханское Царство, Новгородскую республику, Великое княжество Рязанское и так далее”. “Вас бы мы, Русские, не извинили, если-бы вы для их [поляков] рукоплескания ввергнули нас в отчаяние”. “Одним словом, восстановление Польши будет падением России, или сыновья наши обагрят своею кровью землю Польскую и снова возьмут штурмом Прагу” (Карамзин Н. М. Мнение русского гражданина).

Твердость позиции Пушкина в польском вопросе была укреплена и в период его работы над историей Бориса Годунова. Соприкосновение с эпохой Смутного времени вряд ли могло усилить симпатии Пушкина к Польше и полякам. В его личной библиотеке насчитывается около двадцати книг, относящихся к истории Польши в разные периоды ее существования. Среди этих книг есть издания вплоть до 1835 г. Это говорит о том, что Пушкин постоянно следил за развитием событий в польско-русских отношениях. Возможно, со временем А. Пушкин не был бы столь категоричным, если бы судьба подарила ему долгую жизнь. 22 июля 1833 г. из-за границы в Петербург возвратился близкий друг А. Пушкина С. Соболевский. Он привез Пушкину в подарок объемистый том в 285 страниц. Это была книга, которую Пушкин не смог достать нигде — 4 том Собрания сочинений А. Мицкевича, вышедший в Париже в 1832 г. Он стал тут же читать книгу. Три стихотворения переписал по-польски к себе в тетрадь: “Памятник Петру Великому”, “Олешкевич” и “Русским друзьям”. В этих стихотворениях содержалась острыя сатира на русскую государственность, царскую самодержавную власть и ее воплощение — основанный Петром Великим Петербург. У Мицкевича и Пушкина были разные отношения к Петру I. Пушкин придавал большое значение петровским преобразованиям. А Мицкевич обращал внимание на темные, безнравственные стороны этих преобразований. В этом вопросе он был согласен с П. Вяземским: “Петр скорее поднял Россию на дыбы, чем погнал ее вперед”. О Петербурге А. Мицкевич говорил, что если Древний Рим построен руками людей, Венеция Богом, то Петербург построил Сатана.

В стихах Мицкевича содержалась, как мы уже говорили выше, резкая критика, которую Пушкин принял на свой счет. Зная характер Пушкина, его гордость, ранимость, вспыльчивость, легко вообразить, как поэт был задет нападением Мицкевича. Он был задет и как личность, как патриот, как общественный деятель. Пушкин гневается. Он начинает работу над стихотворением “Он между нами жил…”, в вариантах которого мы читаем сердитые слова в адрес А. Мицкевича:

Он отравляет чистый огнь небес
(Меняя как торгаш) и песни лиры
(В собачий лай безумно) обращая.
Печально слышим издали его
И молим Бога, да прольет он кротость
В его... озлобленную душу.

В черновике и такие слова: “в его прекрасную”, “в его измученную душу”. Пушкин уже готов к прощению польского собрата. Постепенно его гнев сменяется глубокими размышлениями. Стихотворение “Олешкевич” понуждает Пушкина сочинить панегирик Петру Великому и его творению — Петербургу. Болдинской осенью за 25 дней рождается прекрасная поэма “Медный всадник”. Начинается поэма торжественно, как гимн, но постепенно гимн сменяется той же критикой и сатирой, а Петр превращается в тирана. В конце поэмы главный герой грозит всаднику и страшно погибает. Пушкин, как и Мицкевич, считает наводнение предостережением, местью судьбы, истории за все петербургские ужасы. Вот и завершился спор согласием.

В примечаниях к “Медному всаднику” Пушкин пишет: “Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествующий Петербургскому наводнению...”

Если бы жестокая судьба подарила еще хотя бы одну встречу двум славянским поэтам, возможно, им уже не в чем было бы упрекать друг друга. У Пушкина уже не было бы иллюзий по поводу Николая I. В ноябре 1833 г. царь, прочитав поэму, сделал массу замечаний и не пропустил поэму в печать. “Царское вето, наложенное на “Медного всадника”, было одним из сильнейших огорчений, подлинной трагедией, постигшей Пушкина”. При жизни А. С. Пушкина поэма так и не была напечатана. Все чаще в 1833–1834 гг. Пушкин допускает критические высказывания по поводу Николая I. В своем дневнике 21 мая 1834 г. он оставил следующую запись: “Кто-то сказал о государе: в нем много прaporщика и мало Петра Великого”.

Пушкинский ответ в виде стихотворения “Он между нами жил...” и поэмы “Медный всадник” А. Мицкевич получил только в 1841 г. от А. Тургенева. Но, даже не зная этих стихов, в 1837 г. он опубликовал свой некролог-воспоминание о Пушкине, написанный “с той же нравственной высоты, которая достигнута в споре-согласии “Медного всадника”⁷. “Я знал русского поэта весьма близко и в течение довольно продолжительного времени; я наблюдал в нем характер слишком впечатлительный, а порою легкий, но всегда искренний, благородный и откровенный. Недостатки его представлялись рожденными обстоятельствами и средой, в которой он жил, но все, что было в нем хорошего, шло из его собственного сердца”⁸.

¹ Русский архив. 1873. Кн. 2. С. 1061.

² Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 4. С. 389.

³ Измайлов Н. А. Пушкин и Е. М. Хитрово // Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово 1827–1832: Труды Пушкинского дома. Л., 1927. Вып. XLVIII. С. 193.

⁴ Беляев М. Польское восстание по письмам Пушкина к Е. М. Хитрово // Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово 1827–1832. С. 287, 290–294.

⁵ Русский архив. 1893. Кн. 2. С. 582

⁶ Русский архив. 1879. Кн. 2. С. 252.

⁷ Эйдельман Н. Пушкин: Из биографии и творчества 1826–1837 гг. М., 1987. С. 280.

⁸ Мицкевич А. Собр. соч. Т. 4. С. 96–97.

Уладзімір Мархель (Мінск)

ПУШКІН – МІЦКЕВІЧ: УЗАЕМАПЕРАКЛАД

Двухсотгадовы юбілей Аляксандра Сяргеевіча Пушкіна папераджалъ на пазначыўся ў Беларусі двухсотымі ўгодкамі Адама Міцкевіча. Святочна-імпрэзавая прадвызначанасць Пушкіна Міцкевічам — гэта не толькі вынік адпаведнай паслядоўнасці іх з’яўлення на свет і асабістага кантактавання. Гэта яшчэ ўмовы этапнага асэнсавання іх творчага збліжэння і палітычнага разыходжання, гэта, нарэшце, гістарычна-функцыянальнае спазнанне спадчыны паэтаў, генетычна звязаных, хоць і ў рознай ступені, з Навагрудкам¹. Сучасны ўваход у творчасць абодвух вялікіх паэтаў адбываецца на ўзроўні далучэння да лёсу іх твораў, якія, выйшаўшы з роўнасці сабе і свайму часу, раскрываюцца новымі гранямі свайго мастацкага сэнсу і ўплываюць на ўзбуйненне звязаных з імі фактаў і з’яў у біографіі аўтараў ажно да сімвалу і нават знаку, да ўсведамлення жыццёвой невыпадковасці тых ці іншых падзеяў і больш того — іх гістарычнай неабходнасці.

Талент Міцкевіча рэалізоўваўся пераважна за межамі радзімы — у выгнанні і ў эміграцыі. Пушкін жа за межы Расійскай імперыі не выязджаў, і калі яго, паводле звестак, прыведзеных А. Адынцом, спыталі, чаму ён не хоча пабачыць замежжа, ён адказаў: “Хараство прыроды я могу ўяўіць на ват больш прыгожым, чым яно ёсьць у сапраўднасці; тады, верагодна, пачахаў бы дзеля ўведвання вялікіх людзей, але я знаёмы з Міцкевічам і ведаю, што больш вялікага нідзе не знайду”².

Пушкін і Міцкевіч нарадзіліся як быццам у адной дзяржаве, аднак Міцкевіч належала да народа, які сваю дзяржаўнасць стратіў, а Пушкін прадстаўляў імперыю, якая ту ѿ дзяржаўнасць анулявала. Гэта не так адбівалася на асабістых узаемадачыненнях паэтаў, як вызначала процілеглыя кірункі іх светапоглядных арыентатаў — на дзяржаўнае грамадства ў Пушкіна і на грамадзянскую супольнасць у Міцкевіча³. Не дзіва таму, што адзін і той жа гістарычны аб'ект мог выклікаць у паэтаў розныя асацыяцыі, адпаведныя з іх патрыятычнымі пачуццямі і грамадзянскім уяўленнем. У “Медным коніку”, напрыклад, Пушкін захапляеца Пецярбургам як уласабленнем дзяржаўнай задумы Пятра I, а Міцкевіч ва “Урыўку”, далучаным да III часткі “Дзядоў” (1832), паўночную сталіцу Расійскай імперыі ўспрымае як тварэнне злых, сатанінскіх сіл гісторыі.

Адрознае бачанне Пецярбурга спалучалася ў паэтаў з лёсавай для Расіі постасцю Пятра, рэальнай і сімвалічнай, суаднесенай з расійскай сучаснсцю як супярэчлівым для аднаго і трагічным для другога вынікам пя tra-роўскіх рэформаў. Вершы “Урыўка” III часткі “Дзядоў” — “Пецярбург”, “Помнік Пятра Вялікага”, “Агляд войска” — былі напісаны Міцкевічам з усведамленнем таго, што пя tra-оская еўрапеізацыя Расіі прывяла да падзелу Рэчы Паспалітай. Пушкін жа, які тэмэ Пятра прысвяціў “Стансы” (1826), “Палтаву” (1828–1829) і “Мой радавод” (1830), на III частку Міцкевічавых “Дзядоў” адгукнуўся “Медным коннікам” (1833), перавёўшы палеміку ў літаратурна-філасофскае рэчышча пасля сваіх палітычна-публіцыстычных вершаў “Паклёнікам Расіі” і “Барадзінская гадавіна”, надрукаваных у канцы 1831 г. у сумеснай з В. Жукоўскім брашуры “На ўзяцце Варшавы...”. З гэтymі вершамі, адзін з якіх (“Паклёнікам Расіі”) быў напісаны ў адпаведнасці з жаданнем Мікалая I⁴ і прачытаны аўтарам цару яшчэ да публікацыі⁵, Міцкевіч, трэба думашь, быў знаёмы і, верагодна, усведамляў, каго з заходне-еўрапейскіх палітыкаў дакараў расійскі паэт за падтрымку польскага паўстання. Сярод іх Пушкін бачыў, хоць і не называў, эмігранта Міцкевіча, пра што можа дадаткова сведчыць верш “Ён жыў між нас...”, напісаны ў 1834 г. у адказ на Міцкевічаву палітычную сатыру і пасланне “Сябрам-маскалям” (1834). Паводле верша “Ён жыў між нас...”, Міцкевіч для Пушкіна не толькі сябар у час выгнання ў Расіі, а і вораг, але ўжо ў эміграцыі, прытым вораг не асабісты і не безнадзеіны, бо дасць Бог — адумаещца. Заключныя радкі гэтага незакончанага твора развіваюць тэму ў хрысціянскім кірунку, сведчачы пра паглыбленне раздуму расійскага паэта над трагічнымі ў сваёй аснове абставінамі яго палітычнага разыходжання з аўтарам дрэздэнскіх “Дзядоў”, схільным не пераводзіць палеміку ў палітычнае рэчышча. “Міцкевіч, — заўважыў У. Сапасовіч, — не закрануў ні разу дзейнасць Пушкіна як паэта-змагара ў нацыянальным і палітычным руска-польскім змаганні... З палітыкам Пушкінам Міцкевіч не хацеў прымірацца, але ён не хацеў Пушкіна судзіць і дзейнічаў, нібыта ён зусім не ведаў, што Пушкін пісаў калі-небудзь як палітык”⁶.

Аднак ні Міцкевіч, якога хвалявала незалежнасць яго забранай радзімы, ні Пушкін, патрыятызм якога лучыўся з расійскай дзяржаўнасцю, ніводзін з іх не мог, усведамляючы сваё прызначэнне, пайсці на прыніжэнне творчасці другога дзеля дагаджэння часовай палітычнай сітуацыі. (І ў гэтym таксама іх веліч!) Пушкін, называючы Міцкевіча “песняром Літвы”, часта апеляваў да яго ў сваёй паэзіі ці ўводзіў у творы рэмінісценцыі з яго вершаў, а Міцкевіч, калі Пушкіна не стала, апублікаваў у французскім часопісе “Le Globe” (27 мая 1837 г.) за подпісам “сябар Пушкіна” праніклівы артыкул-некралог, прысвечаны вялікаму рускаму паэту.

Творчая блізкасць абодвух паэтаў выяўлялася ў паралельнай, а то і ў сінхроннай паслядоўнасці асваення і распрацоўкі адыchnага, баладнага і элегічнага тыпаў рамантычнага стылю, а таксама ў звароце да ўстойлівых жанравых формаў. Асабістae знаёмства і ўведванне мастацкіх здабыткаў адно аднаго, так бы мовіць, з першых рук падвяло абодвух паэтаў да ўзаemадзеяння і ўзаемаўплываў тэм і матываў у іх творчасці не так у межах залежнасці, як на ўзоруні схаванага дыялогу, палемікі, суперніцтва. Пры напісанні цыкла крымскіх санетаў Міцкевіч меў перад сабою ўзор асваення Пушкіным усходніяй тэматыкі — паэму “Бахчысарайскі фантан” і не прамінуў з захапленнем згадаць гэты твор у каментарыі да VIII санета “Пахавальня Патоцкай”. Пушкін, у сваю чаргу, пасля выходу ў Маскве Міцкевічавай кнігі “Санеты” (1826), адзін з першых у рускай пазіі пачаў асвойваць гэтую строга рэгламентаваную класічную форму верша і напісаў своеасаблівы эталагічны цыкл з трох санетаў. Адзін з іх уяўляе сабой пазытычную гісторыю заходнегурапейскага санетнага жанра, у якой першы тэрцэт цалкам прысвеченны “песняру Літвы” А. Міцкевічу.

Сустрэча і кантактаванне паэтаў у час Міцкевічавага выгнання ў Рaciі рассоўвала для абодвух межы магчымага пазнання свету, пашырала іх долягляды ўзаемадапаўненнем. Магчыма, гэтым тлумачыцца, што пры неаслабнай увазе і цікавасці кожнага з гэтых вялікіх паэтаў да творчых дасягненняў другога яны ўсё-такі мала перакладалі адзін аднаго.

У лютым 1828 г. А. Міцкевіч выдаў у Пецярбургу паэму “Конрад Валенрод”, і Аляксандр Сяргеевіч намерваўся яе перакласці. У яго нават “быў рукапісны падрадковы пераклад “Конрада Валенрода”⁷. Аднак у часопісе “Московские ведомости” (1829. Ч. I) з’явіўся толькі ўрывак, або, дакладней, няпоўны пераклад “Уступу” да гэтай паэмы. Паводле сведчання Кс. Палявога, Пушкін “зрабіў спробу, пераклаў пачатак [“Конрада Валенрода”], але ўбачыў, як казаў сам, што не ўмее перакладаць, г. зн. не ўмее падпадрадковаць сябе цяжкай працы перакладчыка”⁸. Аднак асноўнай прычынай таго, што рускі паэт спыніў пераклад, быў, відаць, макіавелізм паэмы, у якой “пясняр Літвы” імкнуўся сцвердзіць права прыгнечанага на барацьбу, нават коштам пранікнення ў лагер ворага і часовага служэння яму дзеля будучай помсты. Не выключана таксама і тое, што сваім узнаўленнем польскамоўнага тэксту Пушкін цалкам не мог быць задаволены: яго рускамоўнае перастварэнне “Конрада Валенрода” не вытрымлівала эквілін-арнасці. Замена сілабічнага адзінніца складовіка чатырохстопным ямбам надала вершу энергічны рытм, але ўскладніла перадачу інфармацыі на насычанага аповеду арыгінала праз восьмі- і дзвесяціскладовыя радкі. Таму на месцы 39 міцкевічавых радкоў узімка 47 пушкінскіх, што, зразумела, пры пераносе і нават ігнараванні асобных акцэнтаў польскага тэксту на-бліжае рускамоўны пачатак паэмы да наследавання. Менавіта ў плане на-следавання ці вольнага перакладу цікавым падаецца пушкінскае ўзнаўлен-

не фрагмента пра пераадоленне мяжы-ракі хмелем, які імкненца да кахранкі-таполі.

У Міцкевіча:

Tylko gałązka litewskiego chmielu,
Wdziękami pruskiej topoli nęcona,
Pnać się po wierzbach i po wodnym zielu,
Śmiało, jak dawniej, wyciąga ramiona
I rzekę kraśnym przeskakując wiązkiem,
Na obcym brzegu łączy się z kochankiem.⁹

У Пушкіна:

Лиши хмеля литовских берегов,
Немецкой тополью плененный,
Через реку, меж тростников,
Переправлялся дерзновенный,
Брегов противных достигал
И друга нежно обнимал.¹⁰

Паколькі ў рускай мове “тополь” мужчынскага роду, то перакладчык, захоўваючы від дрэва і пакідаючы яго, як і ў польскай мове, у жаночым родзе, стасункі хмель і “тополя” ўсё-такі пераасэнсаваў і перавёў іх у разрад дружбы.

Вольным назваў Пушкін свой пераклад балады Міцкевіча “Czaty”, даўши ёй назыв не “Дозор”, якая адпавядала б польскай, а “Воевода”. Пры захватанні сюжэтнай лініі арыгінала і яго асноўных рэаліяў Пушкін пайшоў на іншае строфабудаванне і рытмічную арганізацыю радкоў (замест чатырохстопнага анапеста і чатырохрадковай страфы з рыфмаванымі паўвершамі першага і трэцяга радкоў чатырохстопны харэй у шасцірадковай страфі).

Адначасова з “Воеводой” Пушкін пераклаў у Болдзіне яшчэ адну баладу Міцкевіча — “Trzech Budrysów” (“Будрыс и его сыновья”). На думку даследчыкаў, гэты пераклад рускага паэта вельмі блізкі да польскага арыгінала метрычна і інтанацыйна. “Пушкін у сваім перакладзе, — зазначае адзін з іх, — узняў рытмічную своеасабліваць арыгінала, чым тлумачыща вельмі вялікі для рускага верша лік пазаметрычных націскаў”¹¹. І сапраўды, чатырохстопны анапест, дарэчы, вельмі рэдкі ў арыгінальной творчасці Аляксандра Сяргеевіча, па-майстэрску ўзноўлены ў рускім тэксле, прытым разам з захватаннем жаночай рыфмы, а таксама рыфмоўкі паўвершай першага і трэцяга радкоў у строфах.

У Міцкевіча:

Bo nad wszystkich ziemi branki milsze Laszki kochanki,
Wesolutkie jak młode koteczki,
Lice bielsze od mleka, z czarną rzęsą powieka,
Oczy błyszczą się jak dwie gwiazdeczki.¹²

У Пушкіна:

Нет на свете царицы краше польской девицы.
Бесела — что котенок у печки —
И как роза румяна, а бела, что сметана;
Очи светятся будто две свечки! ¹³

Прыведзеныя вышэй строфы сведчаць, што Пушкін, хоць і апусціў некаторыя рэаліі польскамоўнай балады (напрыклад, вейкі), паставіўся да арыгінала даволі беражліва.

Яшчэ больш беражліва ўзнавіў змест незакончанага пушкінскага верша “Воспоминание” (“Przypomnienie”) Міцкевіч. Праўда, ён не схіліўся да таго, каб перанесці ў пераклад адэкватны рытмічны малюнак арыгінала, створаны чаргаваннем шасцістопных і чатырохстопных ямбаў, а пайшоў на стварэнне падобнай рытмічнай асновы сродкамі класічнай сілабікі (чаргаванне трынаццаціскладовых радкоў з восьміскладовымі) дзеля ўзнаўлення інтанацыі пушкінскага “Воспоминания”.

У Пушкіна:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачается в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья... ¹⁴

У Міцкевіча:

Kiedy dla śmiertelników ucichną dnia gwary
I noc wpół-przejrzystą szatę
Rozciągnąć nad głuchej stolicy obszary,
Spuszcza sen, trudów zapłate;
Wtenczas mnie samotnemu rozmyślań godziny
W ciszy leniwo się włoka,
Wtenczas mnie ukąszenia serdecznej gadziny
Bezczynnemu srożej pieką. ¹⁵

Перакладаючы тэкст рускага арыгінала, Міцкевіч імкнуўся не толькі да ўзнаўлення яго вобразу і адцення думкі, але і да захавання лексікі, нават коштам змен у паслядоўнасці выкладу вершаваных рэалій. Выбраўшы з медытатыўнай лірыкі Пушкіна найболыш блізкі да сябе па духу верш, навагрудскі геній пацвердзіў і свой паэтычны талент, і здолънасць пераўясабляцца.

Такім чынам, Пушкін і Міцкевіч паказалі розныя падыходы да перакладу: Міцкевіч прыстасоўваўся да арыгінала, Пушкін прыстасоўваў арыгінал да сябе.

-
- ¹ А. Міцкевіч, найверагодней, нарадзіўся ў Навагрудку; продак А. С. Пушкіна Грыгорый Пушка, пра якога згадвае нашчадак-пазт, паходзіў з Навагрудка.
- ² Odyniec A.-E. Listy z podróży... Warszawa, 1872. T. 1. S. 54–55.
- ³ Падраб. гл.: Липатов А. Мицкевич и Пушкин: Образ на фоне историографии и историософии // Адам Міцкевіч і нацыянальная культура: Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 7–11 верасня 1998 г.). Мн., 1998. С. 26–40.
- ⁴ Фриман Л. Пушкин и польское восстание 1830–1831 годов // Вопр. литературы. 1992. Вып. 3. С. 234.
- ⁵ Тамсама.
- ⁶ Спасович В. Пушкин и Мицкевич // Вестник Европы. 1887. Т. 2. С. 746.
- ⁷ Вересаев В. Пушкин в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. Минск, 1987. С. 98.
- ⁸ Тамсама. С. 99.
- ⁹ Mickiewicz A. Dzieła. Warszawa, 1955. T. 2. S. 72.
- ¹⁰ Пушкин А. С. Соч.: В 3 т. Минск, 1986. Т. 1. С. 417.
- ¹¹ Холшевников В. Е. Русская и польская силлабика и силлаботоника // Теория стиха. Л., 1968. С. 49.
- ¹² Mickiewicz A. Dzieła. Т. 1. S. 417.
- ¹³ Пушкин А. С. Соч. Т. 1. С. 417.
- ¹⁴ Тамсама. С. 420–421.
- ¹⁵ Mickiewicz A. Dzieła. Т. 1. S. 302.

Наталья Ильина (Минск)

ВИЗУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА А. С. ПУШКИНА Переводы русского поэта в Японии

Японская культура, как любая другая, есть результат сложного взаимодействия национальных традиций с разнородными элементами, заимствованными у других народов. Если за предшествующее тысячелетие источником заимствований для Японии была азиатская континентальная цивилизация (Китай, Корея, Индия), то за последние сто лет японцы многое почерпнули из русской культуры. Освоение русской литературы в Японии идет очень быстрыми темпами — переведена вся русская классика, причем многократно и разными переводчиками. Как самостоятельные отрасли научного знания существуют пушкинистика, толстоведение, чеховедение. Если русская литература оказалась воспринята и стала “фактом японской литературной действительности”, по выражению Н. Конрада, это может означать, что в ней ощущалось нечто близкое японскому художественному сознанию. Суть японского механизма заимствования в том, что усвоение иностранных произведений происходит путем приращения на основе уже имеющегося банка ценностей и не предполагает отказа или замещения чего-то в сложившейся системе. Японцам необходимо нащупать что-то свое, напоминающее давно известное, пусть даже по некой едва ощутимой ассоциации.

Несмотря на многочисленные переводы А. Пушкина в Японии, мы можем говорить об уникальных в своем роде интерпретациях японского Пушкина Варвары Бубновой.

Рассмотрим иллюстрации Бубновой к переводам “Евгения Онегина”, “Бесов”, “Каменного гостя”, “Гробовщика”. Во-первых — это художественно значимые произведения искусства. Во-вторых — это редкий опыт визуальной интерпретации русской классической литературы, специально рассчитанной на инокультурную аудиторию. Поэтому мы можем назвать Бубнову не иллюстратором, а переводчиком особого рода. Анализ формальной природы и функциональной роли иллюстраций, выполненных Бубновой, позволяет утверждать, что ее “изображения”, в силу своей образной структуры, должны были оказывать существенное влияние на восприятие русской классики в Японии. Именно эта причина позволяет говорить об особенностях перевода пушкинских произведений, о границах понимания текста и логико-психологических особенностях его истолкования, а значит и о методе оптимизации уровня интерпретации текстов чужой культуры.

Пушкина в Японии знают и любят. Первым художественным произведением, переведенным с русского, был именно пушкинский текст (“Капитанская дочка”, 1883 г., перевод Такасу Дзисукэ). Затем, начиная с 1920-х гг., вышло множество других переводов пушкинских текстов. Но, к сожалению, при переводах стихотворных текстов терялась поэтичность, потому что средствами японского языка нельзя передать русские рифмы, строфiku. Переводчики честно пересказывали читателю содержание пушкинских творений и не более того. Мы знаем, что достоинства художественного текста, а поэтического тем более, заключаются в его супраинформационных качествах — образной, звуковой, ритмической структуре, в манере сплетать слова в венок, который и есть ключ к пониманию сущности предмета. Приведем пример: “В те дни, когда в садах Лицея...” — японский перевод: “В саду училища я мирно, подобно цветку, расцветал...” Вряд ли японский читатель представляет себе ту же картину, что и русский. Если для нашего читателя комментарий к “Евгению Онегину” составляет толстый том, а для американцев Набоков написал четыре тома (с переводом), то каковы же должны быть пояснения для японцев! Переводной текст — это уже явление литературы-восприемницы, и никакие комментарии не восполнят представление о высокохудожественном произведении. Так Ёнекава Масао, переведший “Евгения Онегина” еще в 1921 г., писал о том, что в Японии знают Пушкина как невиданный в мире талант, но признать этот факт “как живую реальность сердцем и умом” очень трудно.

И вот устранить эту трудность смогли художественные иллюстрации, которые служат ключом к интерпретации произведения, выполняя двоякую функцию: и комментария реалий, и камертонов художественности, сти-

листических супраинформационных свойств поэтического текста. При этом мы должны сравнить природу языка произведения изобразительного искусства и языка литературного текста. Визуальный знак отличается от абстрактного словесного иконичностью, материальной формой он сообщает о своем предметном значении. Зритель может соотнести изображение с реальными предметами или сценами, известными ему из опыта. Поэтому одно и то же изображение идентифицируется и русским и японцем примерно одинаково. Иконические визуальные знаки конвенционализированы по иным законам, нежели произносимые знаки, поэтому для общей их интерпретации в ситуации межкультурных контактов знание иностранного языка не требуется. Изображения играют ключевую роль и в формировании образных представлений о неизвестных из опыта природных феноменах и фактах мировой культуры.

Стремление японцев к визуализации имен, понятий и явлений и использовала Бубнова в своих уникальных визуальных переводах Пушкинских текстов. Так, в обычном словесном переводе “Евгений Онегин” был для японцев русским лишь на уровне ситуаций и реалий. Однако это не давало представления о русской поэтике и глубинных традициях национальной культуры. Эти ситуации мысленно визуализировались японцами на японский лад, в силу своего культурного опыта. Приведем пример — иллюстрации к раннему переводу “Капитанской дочки”, сделанные Цукиока Ёситоси. Это был мастер японской гравюры укиёэ, но он ничего не знал о России и пользовался своим национальным опытом. В результате Екатерина II у него предстала в образе хрупкой косоглазой японки в современном европейском платье, Гринев — в образе французского генерала с иконостасом орденов и звезд и лентой через плечо, а Пугачев — выглядел негром с курчавыми волосами и выдающейся нижней губой. Об этом писали в 1912 г. в “Историческом вестнике”. Композиции же В. Бубновой отличаются от японских картинок и от японских мыслительных понятий вообще. Они должны были напомнить читателям, что то, о чем они легко читают на хорошем японском языке, происходило давно и очень далеко. Иллюстрации Бубновой хотя и не создают иллюзию подлинности, но задают общее направление ассоциаций и постижения пушкинского текста. В качестве примера можно привести иллюстрацию к начальной строфе восьмой главы “Евгения Онегина”:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, стоявших в тишине,
Являться музя стала мне.

На иллюстрации изображены часть пруда с лебедями, покоящимися на глади вод, пышные деревья, за которыми скрыта наполовину круглая беседка на легких колоннах с полусферической крышей. В стороне от беседки между подстриженными кустами — статуя женщины. Эта композиция выполнена изящными, плавными линиями, в бледно-зеленой цветовой гамме. Все скомпоновано по принципу типических парковых мотивов, а не какого-то конкретного парка. Бубнова использовала белый фон, который объединяет все фрагменты и в то же время представляет воду через знак умолчания. Гамма красок тяготеет к монохрому, нет трехмерной моделировки, нет и единой точки зрения, остается место для фантазии читателя-читателя. Именно эти качества и приближают рисунок Бубновой к японским изобразительным принципам и облегчают вхождение в образный строй пушкинской строфы. Создавая образ “садов Лицея” — старого царскосельского парка, Бубнова выделяет лишь немногие акценты. Но именно фрагментарность и какая-то недоговоренная неясность мотивов не требуют конкретных ассоциаций. Они позволяют вообразить литературно-мифологические “сады Лицея” — сады духовного роста с божественной музой, которая как бы оживает в мраморной статуе. Бубнова как бы приглашает японского читателя посмотреть, как выглядит “муза поэзии”, а также показывает японцам непохожесть классически-романтической поэтики европейского парка на японское садовое искусство. В итоге маленькая композиция, созданная художником, явилась комментарием к японскому переводу. Мы видим здесь тяготение к пушкинской ясности и непринужденной легкости, а также подтверждение тому, что иллюстрация является своеобразной художественной моделью, отражающей в сознании иллюстратора отношения трех миров — мира литературы, мира искусства и реальной действительности. Труднее всего создавать иллюстрацию не к драматическим моментам повествования, а к статичным пейзажным сценам. Бубнова с честью справляется с этой задачей. Ее композиции с наборами не связанных прямо с сюжетной линией образов (классическая беседка в парке, скульптура на аллее и т. п.) помогают инокультурному читателю почувствовать специфический хронотоп, облегчающий понимание произведения.

Другая иллюстрация к “Евгению Онегину” изображает зимний пейзаж. Это визуальное описание русской зимы к пятой главе:

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе
На третью в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,

На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом.

Эту композицию художница полностью лишила цвета. Мягкая литографическая краска, которую она использовала, похожа на японскую тушь. Бубнова создала впечатление морозной атмосферы зимнего дня. Она изобразила то, что свойственно среднерусскому зимнему пейзажу: заснеженные деревья, стройную ель, замерзший пруд с мостиком и черной полыней, которая выделяется как центральное пятно в композиции.

В нескольких случаях рисунки самого Пушкина служили основой для иллюстраций Бубнова. В 1934 г. вышел перевод “Гробовщика”, выполненный Накаяма Сёдзабуро, с цветными литографиями на цинке. В книге большого формата, с крупными иероглифами, отпечатанными серой краской на желтоватой бумаге, дано несколько страничных композиций в цвете и ряд маленьких черно-белых иллюстраций. Сцена чаепития гробовщика и немца-сапожника почти повторяет известный рисунок Пушкина в рукописи “Гробовщика”. Бубнова изменила несколько мелких деталей, перевела сцену в цвет, но иконография персонажей осталась пушкинской. Рисунок самого Пушкина выполнен острыми, динамическими росчерками пера с густой штриховкой, а будучи использованным в книге, он бы плохо соседствовал визуальном отношении с крупными квадратными знаками японской письменности, и эстетическая значимость пушкинского изображения была бы для японцев во многом скрыта. Иллюстрация же Бубновой — это адаптация пушкинского прообраза, стилистическая подгонка под художественность текста.

Композиция Бубновой построена при помощи трех красок: ярко-желтой (стена), белой (стол), красной (самовар на столе). Фигуры Адрияна и Готлиба Шульца размещены по краям стола. Они изображены в голубовато-зеленых тонах с прочерченными белой краской силуэтами и складками одежды. Бубнова следует пушкинским характеристикам персонажей. Немца-сапожника она изображает толстеньkim, добродушным и улыбчивым. Гробовщика — угловатым, боком “сидящим под окном”, погруженным “в печальные размышления”. Вспомним пушкинские слова: “...не стану описывать... русского каftана Адрияна Прохорова... отступая от обычая, принятого нашими романистами”. И Бубнова учла это, она только наметила долгополое одеяние, лишь обозначив его.

Ироничный подтекст иллюстраций Бубновой к “Гробовщику” возвращает японскому читателю то, что утеряно в словесном переводе — очарование образной, лексико-грамматической фактурой пушкинского текста. Особенно это заметно во второй иллюстрации — “Пир у Готлиба Шульца”.

ца” (серебряная свадьба Шульца). Читаем у Пушкина: “Тесная квартирка сапожника была наполнена гостями, большою частью немцами ремесленниками, с их женами и подмастерьями. Из русских чиновников был один будочник, чухонец Юрко... Господин и госпожа Шульц и дочка их, семнадцатилетняя Лотхен, обедая с гостями, все вместе угощали...” Все это есть на рисунке, более того, выбран конкретный момент, когда “хозяин потребовал внимания и ... громко произнес по-русски: “За здоровье моей доброй Луизы!” и нежно поцеловал свежее лицо сорокалетней своей подруги”. Художница передала атмосферу бурггерской добропорядочности, а самое главное, отношение Пушкина к сапожникам, булочникам, колбасникам, хотя, как и в предыдущем рисунке, интерьер здесь условный и костюмы только намечены. На рисунке изображен длинный стол, вокруг которого сидят гости и хозяева — веселые и благообразные. Точно переданная атмосфера задает тон для формирования мысленных представлений у японской читательской аудитории.

В издании “Каменного гостя” (“Дон Фуан”, перевод Ёнэкава Масао) облик Дон Гуана у художницы тоже напоминает рисунок Пушкина в рукописи: шляпа с низко нависшими полями, длинный нос и острый ус, остального не видно под складками плаща. Бубнова же выполнила свои иллюстрации к этому произведению в технике черно-белой литографии в сочетании рисунка белыми мазками и серых заливок, обволакивающих черные фигуры. Художница приблизила пространственно-динамический характер своих работ к японским понятиям об этом предмете, она усилила тем самым восприятие драматизма пушкинской трагедии.

Варвара Бубнова сделала много работ к пушкинским текстам для японской аудитории. И все они различны меж собой, и все работы объединяет тепло души художницы, которая не просто знала произведения Пушкина, а чувствовала их своим сердцем. Так же, как она чувствовала чужой народ, для которого трудилась. Пожалуй, Япония стала для нее второй родиной. И принципы работы Бубновой ярче всего проглядываютя в ее философской, на мой взгляд, работе — черно-белой автолитографии к пушкинским “Бесам”:

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

И действительно, мы видим неясные очертания лошадей, ямщика, кибитки. А все остальное пространство занимают серые пятна — закрученные в спирали тучи и снежные вихри. А запоздалым путникам противостоят силы стихии:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закрутились бесы разны,
Словно листья в ноябре...

Композиция иллюстрирует обволакивающую муть, которая почти поглотила людей. Ритм порывов ветра соответствует пушкинскому нагнетанию тревоги, показывая превосходство разгулявшейся стихии над человеческой гармонией и покоем. Бубнова как бы предвосхитила абстракционистские искания 60–70-х гг. и в то же время обратила взор в прошлое японской гравюры. Таким образом она выполнила, казалось бы, невыполнимую задачу — визуализировать невидимую сцену:

Выога мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

В иллюстрации неясный образ беса полуовалом огибает коней и кибитку, которые только угадываются. Подвижный ритм пушкинских стихов вызывает ощущение тревоги. В японском словесном переводе это передать невозможно. А Бубнова легко справляется с этим, зримо воплощая в круговых завихрениях, в которые вовлечены кони и люди, эту безысходность.

Таким образом иллюстрации Варвары Бубновой представляют собой как бы второй текст, зрительный, который сопровождает основной, словесный. Он дополняет его эмоционально-образное восприятие и расшифровывает для японцев таинственную и непонятную русскую душу. Он доносит через пейзаж, такой знакомый и одновременно незнакомый японцу, отголоски “старины далекой”. Наличие самого визуального рассказа позволяет японскому читателю настроиться на волну восприятия инокультурного текста, а затем самому производить коррекцию образов, возникающих при чтении.

На примере работ В. Бубновой мы видим, как художник стал переводчиком, ибо он оптимизировал усвоение авторского замысла Пушкина и приблизил японского читателя к постижению идей его произведений.

Сама данность визуальной эстетической формы более близкой оригиналу, чем иноязычный перевод, явилась мощным фактором, влияющим на постижение художественно-культурного смысла русскоязычных пушкинских текстов.

Наталля Пыско (Мінск)

**ТВОРЧАСЦЬ М. БАГДАНОВІЧА Ў КАНТЭКСЦЕ
ТРАДЫЦЫ "ЦЫТАТНАЙ" ПАЭТЫКІ А. ПУШКІНА
І "КОСМАСУ КУЛЬТУРЫ" РУСКАЙ ПАЭЗІІ ПАЧАТКУ XX СТ.**

Вывучэнне і асэнсаванне творчасці таго ці іншага пісьменніка вымагае падыхуд да яе як да цэлласнай складанай мастацкай сістэмы, кампартенты якой знаходзяцца ў разнастайных узаемадзеяннях і ўзаемаадносінах. Аднак у сілу пзўных прычын, як аб'ектыўнага, так і суб'ектыўнага характару, на розных этапах развіцця літаратуразнаўчай навукі адны і тыя ж з'явы, працэсы, элементы, знакі і цэлай мастацкай эпохі, і творчай дзейнасці асобных яе прадстаўнікоў выклікаюць неаднолькавыя, часам супярэчлівыя ацэнкі.

Адной з самых “супярэчлівых” фігур (пачынаючы з першых кроکаў у літаратуры) для беларускай крытыкі з’яўляецца Максім Багдановіч, дыяпазон меркаванняў аб творчасці якога вагаецца ад абвінавачванняў у “дэ-кадэншыне” і прыхільнасці да тэорыі “чыстага мастацтва” (Ядвігін Ш., Л. Бэндэ) да неабвержнага прызнання яго як найяскравейшага прадстаўніка рэалістычнага накірунку (С. Майхровіч). У шэрагу ацэнак творчай спадчыны паэта стаяць і выказванні аб імпрэсіяністичным пачатку ў яго лірыцы (А. Бабарэка, А. Лойка, Л. Тарасюк, Г. Сініла і інш. — аж да апаплогіі гэтага пачатку М. Піятуховічам). Звярталася ўвага і на прысутнасць у творчай палітры М. Багдановіча некаторых адзнак сімвалізму (Л. Клейнбарт, В. Каваленка, І. Паступальскі), неакласіцызму (Л. Тарасюк), а таксама рамантызму (Р. Бярозкін).

Наяўнасць элементаў гэтых накірункаў, творчае іх выкарыстанне і пे-раасэнсаванне, якое складае самабытны, непаўторны свет Багдановічавай паэзіі, дазволіла гаварыць даследчыкам аб “мастацкім універсалізме”¹ паэта, у творчасці якога арганічна “сінтэзаваны рознастылёвый тэндэнцыі”².

Тлумачэнне гэтаму мастацкаму універсалізму М. Багдановіча, безумоўна, можна знайсці як у самой прыродзе ягонага таленту, так і ў той специфічнай літаратурнай сітуацыі, што склалася ў Беларусі на пачатку XX ст., калі “за восем-дзесяць год свайго прайдзівага існавання наша паэзія прайшла ўсе шляхі, а пачасці і сцежкі, каторыя паэзія ёўрапейская пратоптвала болей ста год”³.

Можна з пэўнасцю адзначыць і тое, што М. Багдановіч, як ніхто іншы з беларускіх пісьменнікаў пачатку XX ст., адчуваў за сабою тулю вялікую

мастацкую традыцыю, што мела літаратура єўрапейская, і разумеў неабходнасць уваходжання маладой беларускай прыгожай пісьменнасці ў шырокі сусветны кантэкст, а таму, з другога боку, з'яўляўся найпершым наватарам у сваёй айчыннай літаратуры як у галіне мастацкага зместу, так і ў галіне мастацкай формы.

Дзякуючы творчай практицы М. Багдановіча, у беларускую паэзію ўвайшлі самыя разнастайныя тэмы і вобразы, формы і матывы, пачынаючы з класічных антычных пентаметраў, александрыйскага верша, рандо, санетаў і заканчваючы парадакальнымі, іранічнымі, скептычнымі сэнтэнцыямі ў духу “канца стагоддзя”.

З такой разнастайнасці, шматбаковасці, універсальнасці, часам супяречлівасці паэта і вынікаючы тყыя розныя ацэнкі, што давалі яго творчасці даследчыкі-літаратуразнаўцы.

Але галоўнай і самай складанай да сённяшняга дня, як справядліва заўважыла Л. Тарасюк, “у коле даўно акрэсленых крытыкай літаратурных традыцый і кантэкстаў у творчасці Максіма Багдановіча … застаецца праўлема ўплываў мадэрнісцкага мастацтва”⁴.

У беларускім літаратуразнаўстве, як здаецца, і да сённяшняга часу жыве своеасаблівы міф аб мастацтве мадэрнізму як аб з’яве абсолютна супрацьпастаўленай класічнай традыцыі. Ва ўсякім разе ў “Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі” чытаем: “Мадэрнізм [...], агульная назва шматлікіх супяречлівых кірункаў у літаратуры і інш. відах мастацтва канца XIX–XX ст. У канчатковым выніку яны адмовіліся ад рэаліст., дэмакр., і гуманіст. традыцый папярэдняй маст. культуры...”⁵ Між тым сучасная руская даследчыца Ю. Крычэўская, аўтар кнігі “Мадэрнізм у рускай літаратуры: эпоха сярэ branага веку”, заўважае: “...панияцце гэта, не адмаўляючы ні традыцыяналізму, ні генетычнай сувязі з тым, што было ў непасрэднай храналагічнай блізкасці, з’яўляеца толькі ўказаннем на значныя пераўтварэнні, якія адбыліся ў галіне культуры”⁶. Супяречлівасць абодвух сцвярджэнняў відавочная.

Больш таго, другі расійскі даследчык, В. Скуратоўскі, падкрэслівае прямую генетычную залежнасць пошукаў рускай літаратуры канца XIX – пачатку XX ст. ад творчасці А. Пушкіна: “Руская паэзія ад старэйших сімвалістаў і далей, праз акмеізм асабліва, і затым футурызм да самых апошніх школ паслякастычніцкага авангарда ўтварае сваю “бездань прасторы”, напоўненую “чужым словам” [...], якім літаральна рэвербуюць тагачасныя паэтычныя сістэмы. Узнікае мастацкая тэхніка, у мноўгім падобная да пушкінскай, з яе прынцыповай полісеміяй і поліфаніяй”⁷.

У адносінах да пушкінскай мастацкай тэхнікі і, шырэй, усёй творчасці паэта даследчык прымяняе панияцце “цыратная” паэтыка”. “Пушкінская паэзія і проза, — адзначае ён, — убірае ў сябе і старажытны,

і сярэднявечны, і новаеўрапейскі мастацкі вопыт, і вусна-фальклорны, і пісьмовы, менавіта праз яго самае напружанае “цытаванне”, праз ма-заіку, мантаж, калаж, камбінаторыку ўсіх яго састаўных – ад вялікіх літа-ратурных стыляў да цытавання ва ўласным значэнні слова”⁸.

Для прыкладу і пацвярджэння дадзенай думкі звернемся да паэм А. Пушкіна “Руслан і Людміла”. У мастацкай тканіне гэтага твора сапраў-ды знаходзім адзнакі і прыкметы розных як гістарычных, так і літаратур-ных эпох: ад Кіеўскай Русі часоў князя Уладзіміра (“В толпе могучых сы-новей, С друзьями в гридніце высокой Владимир-солнце пировал”), з упа-мінаннем даўно знішчых хазараў (“Младой хазарскій хан Ратмир”), да рускага фальклору (хрэстаматыйнае “У лукомор’я дуб зеленый...”), най-перш народнай казкі, у спецыфічным перапляценні з замежнымі фантас-тычнымі паэмамі (Б. Тамашэўскі ў каментарыі да “Руслана і Людмілы” адзначае выкарыстанне эпізода з казкі аб Еруслане Лазаравічы і ўплыў паэм Вальтэра, Такса, Арыёста і Віланда), а таксама адной з паэм В. Жукоўска-га, які ў “Руслане і Людміле” называецца “северным Орфеем”. Такім чы-нам, маём у творы антычны кампанент, які гучыць і ў наступных радках: “Я не Гомер: в стихах высоких Он может воспевать один Обеды греческих дружин...” І тут жа побач упамінаеца французскі паэт XVIII ст. Парні (“Милее, по следам Парни, Мне славить лирою небрежной...”). І ўсё гэта спалучана творчая, арганічна.

Аднак падобны погляд на творчую спадчыну вялікага рускага паэта, на асаблівасці яго творчай індывідуальнаці, зразумела, не новы. Той жа В. Скуратоўскі ў сваім артыкуле “Пушкін у рускай літаратуре канца XIX – пачатку XX стагоддзя” спасылаецца на вядомую праому Ф. Дастаеўска-га, якая была надрукавана ў “Дзённіку пісьменніка” за 1880 г. У “Тлумачальным слове” да яе Фёдар Міхайлавіч, гаворачы пра значэнне А. Пушкіна для рускай літаратуры і рускага народа ўвогуле, указвае на характэр-нейшую рысу мастацкага генія паэта — здольнасць да “всемирной отзыв-чивости” і пранікнення генія ў сутнасць чужой нацыі.

Падобная “всемирная отзывчивость” становіцца вызначальным, тыпа-лагічным, адным з самых істотных, сутнасных момантаў для рускіх пісьмен-нікаў менавіта на мяжы XIX–XX стст. Яна неаднаразова і выразна канста-туеца імі.

Напрыклад, у В. Брусава: “Мой дух не изнемог во мгле противоречий, Не обессилел ум в сцепленьях роковых, Я все мечты люблю, мне дороги все речи, И всем богам я посвящаю стих”, О. Мандэльштама: “Я получил блаженное наследство — Чужих певцов блуждающие сны”, М. Валошы-на: “Весь трепет жизни всех веков и рас Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сей-час”.

Зразумела, своеасаблівя дыялогі культур, іх шматгалосае поліфаніч-нае гучанне праяўляліся па-свойму ў кожнага пісьменніка. У кожнага былі

свае прыхільнасці (так, для В. Брусава першачарговае значэнне меў старожытны Рым; у творчасці В. Мандэльштама выразна яўлены сярэдневякоўцы, у прыватнасці, гатычны, кампанент; для М. Валошына найбольш значнымі аказаліся звязаная з Крымам Кімерыя і французская культура; А. Блока вабіла Італія; М. Гумілёва — экзатычныя Судан, Абісінія, Ліберыя, Мадагаскар; для М. Цвятаевай вельмі важнай з'яўлялася сувязь з Германіяй, з нямецкім рамантызмам. І практычна ва ўсіх знаходзім у якасці складальнікаў рускую гісторыю, хрысціянскую біблейскую традыцыю, а таксама антычнасць).

Такім чынам, як слушна заўважае расійскі літаратуразнаўца Співак, у творчасці паэтаў пачатку стагоддзя створаны вобраз своеасаблівага “космасу культуры”, роўнавялікага космасу прыроднаму.

Вяртаючыся да М. Багдановіча, скажам, што і да яго творчасці абсалютна стасуецца гэтае паняцце. Беларуское сярэдневякоўе, антычнасць, Рэнесанс, старожытны Егіпет, ракако, готыка, сербская, украінская, японская, скандынаўская, іспанская і іншыя традыцыі знайшли сваё адметнае месца ў яго мастацкай практыцы.

Якім жа чынам увасабляўся ўвесь гэты дыяпазон розных культур у творчасці Багдановіча і яго сучаснікаў, рускіх паэтаў? Тут можна вылучыць некалькі накірункаў. Па-першае, шырокі літаратурна-культурны кантэкст прыўносяць разам з сабою эпітэты. Так, зборнікі К. Бальмонта “Будзэм як сонца”, “Толькі каханне” і іншыя, пазначаныя імёнамі Ніцшэ, Гамсуна, Кальдэрона, По, Бадлера, Шэлі, Байрана. Не цяжка заўважыць, што эгапцэнтрычнага, скіраванага на выяўленне свайго “я”, містычна настроенага паэта прыцягваюць бліzkія яму па духу асобы.

У Багдановіча, у адрозненні ад Бальмонта, эпіграф часцей за ўсё ўказвае не на псіхалагічную бліzkасць да аўтара цытаты, а на агульнасць пэўных творчых установак (“Этот листок, что иссох и свалился, Золотом вечным горит в песнопеньи” — з Фета; “Беззаганны санет варты адзін цэлай паэмы” — з Буало; “Не смейся з санету, о здзеклівы крытык” — Сент-Бёў; “Мая горыч вынікае толькі з горычы маіх чарніл, а калі ёсць у мене атрута, то гэта нішто іншае, як проціядзе” — Гейнэ, “Музыка перш за ўсё” — Верлен).

Акрамя эпіграфаў (непасрэдных, адкрытых, “падпісаных” цытат) звяртаюць на сябе ўвагу шматлікія “схаваныя” цытаты — усякага роду алюзіі, парафразы, наследаванні, рэмінісценцы і да т. п. Цікава тут звярнуцца да вершаў М. Багдановіча і супаставіць іх з сучаснай яму рускай паэзіяй. Да-следчыкамі ўжо адзначалася сувязь паміж вершам “Дзве смерці” з цыкла “Места” М. Багдановіча і “Александрыйскімі песнямі” М. Кузьміна (Бярозкін, Чабан), вершам “Мне снілася” з “Вольных думаў” і бальмонтайскім “Я мечтою ловил уходящие тени...” (Тарасюк). Не памылімся, калі скажам, што вобразы аднаго з самых вядомых вершаў Багдановіча “Я хацеў

бы спаткаца з Вамі на вуліцы...” навеяны таксама Бальмонтам (у яго зборніку “Будзем як сонца” знаходзім такія радкі: “Мы каждый миг — и те же и не те, Великая расторгнута завеса, Мы быстро мчимся к сказочной черте, — Как наши звезды к звездам Геркулеса”). Яшчэ адзін прыклад. Багдановічаў “Касцёл св. Анны ў Вільні” супастаўлялі са знакамітым блакаўскім “Девушка пела в церковном хоре...” (Бярозкін). Аднак значна бліжэй ён, і не толькі тэматычна, але і сваёй будовай, другому вершу рускага паэта — “Сіенскі сабор”. Параўнаем:

Каб залячыць на сэрцы раны,
Забыць на долі цяжкі глум,
Прыйдзіце да касцёла Анны,
Там знікнуць сцені цяжкіх дум.

У Блока:

Когда страшилась смерти скорой,
Когда твои неярки дни, —
К плитам Сиенского собора
Свой натруженный взор склони.

Як бачым, сыходзячы ўжо толькі з гэтых прыкладаў, можна ўказаць на прысутнасць у творах М. Багдановіча кампанентаў антычнай (“Дзве смерці”) і гатычнай (“Касцёл св. Анны ў Вільні”) культур.

Яшчэ адным плённым накірункам у літаратурным асваенні іншанацыянальной спадчыны сталі для беларускага паэта пераклады. Багдановіч перакладаў з украінскай (Крамскога, Чарняўскага, Алеся), рускай (Пушкіна, Светагора, Майкава, Розенгейма), лацінскай (Авідзія, Гарацыя), німецкай (Гейнэ, Шылера) і іншых моваў. Але найбольш значныя яго пераклады 22 вершаў Верлена, якія сам паэт ацэніваў як “да арыгінала блізкія” і “добрая”⁹.

Цікава, што П. Верлен быў самай папулярнай фігурай французскага сімвалізму ў рускіх паэтаў. Пераклады яго твораў (не вельмі ўдалыя) рабіліся В. Брусавым, які, дарэчы, пазначыў імі свой дэбют у літаратуры. Наколькі важнай была праца над перакладамі з французскага паэта для Ф. Салагуба, гаворыць той факт, што падрыхтаваны ім зборнік “Поль Верлен. Вершы, выбраныя і перакладзеныя Фёдарам Салагубам” (1908) рускі паэт называў у прадмове сёマイ кнігай сваіх вершаў.

Але не толькі пераклады з П. Верлена збліжалі М. Багдановіча з рускімі паэтамі. Яму не ў меншай меры, чым ім, быў уласцівы, кажучы словамі вядомага рускага вершазнаўцы М. Гаспарава, “гістарызм эстэтычнага адчування” ¹⁰, зварот да вершаваных формаў, кожная з якіх выклікала асачыяцьі з той эпохай, калі яна ўзнікла ці расквітнела ў сусветнай паэзіі. Выкарыстанне, распрацоўка старых вершаваных формаў з’явілася яшчэ адным накірункам на шляху спасціжэння сусветнай паэтычнай традыцыі. Найбольш яскравы прыклад гэтага ў Багдановіча – цыкл “Старая спадчы-

на” са зборніка “Вянок”, куды ўваходзяць антычныя пентаметры, два санеты (“Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі...” і “На цёмнай гладзі сонных луж балота...”), два трыялеты (“Як птушка ў гібкіх трасніках...” і “Калісь глядзеў на сонца я...”), рандо (“Узор прыгожы пекных зор...”), актава (“Як моцны рэактыў, каторы выклікае...”), тэрцыны (“Ёсць чары у забытым, старадаўным...”). Акрамя гэтага ў Багдановіча ёсць прыклады рандэля (“На могілках”), акраверша (на рускай мове “Ах, как умеете Вы, Анна...”), александрыйскага верша (“Перапісчык”, “Летапісец”), раманса (“Зорка Венера ўзышла над зямлёю...”). Беларускі паэт звяртаецца і да ўсходняй паэзіі. У яго сустракаем прыклады японскай танкі (“Мілая, згадай: Веяла цёплай вясной, I вішні цвілі. Калыхнуў я галіну, — Белы цвет асыпаў нас”). Па слоўах Н. Лапідуса: “Беларускі паэт здолеў перадаць характэрныя для танкі варыяцый тэмы кахання і тэмы прыроды. У поўнай адпаведнасці з асаблівасцямі японскай танкі Багдановіч піша сваё пералажэнне белым вершамі захоўвае ў той жа час яе метрыку”¹¹. Для парадкавання: у Брусава танка захоўвае традыцыйнае чаргаванне пяці- і сяміскладовых вершарадаў, але яна рыфмаваная і, як падаецца, не зусім сугучная самому духу японскага верша (“Не весенний снег Убеліл весь горный скат: Это вишни цвет! Ах, когда б моя любовь Дожила и до плодов”). Брусаўскія танкі ўваходзяць у задуманую ім грандыёзнную анталогію сусветнай паэзіі “Сны чалавечтва”, якая так і засталася незавершанай. Багдановічавы танкі таксама змешчаны у адным асобным цыкле, які цалкам прысвячаны паэзіі (фальклору) розных краін свету (“Песні”). У ім прадстаўлены сербская, руская, украінская, скандынаўская, іспанскія, персідская песні.

Адзначым, што Багдановічу, як, дарэчы, і Брусаву, і іншым паэтам мяжы стагоддзяў уласціва імкненне да цыклізацыі, да стварэння асобных паэтычных нізак, якія працавалі на выкананні пэўных, паставленых і вырашаемых імі задач. Так, асваенне і асэнсаванне яшчэ дзвюх культурных традыцый, найбольш блізкіх Багдановічу, — беларускай міфалогіі і беларускага сярэдневякоўя — адбываецца адпаведна ў межах цыклаў “У зачарованым царстве” (вершы “Чуеш гул? — Гэта сумны, маркотны лясун...”, “Возера”, “Над возерам”, “Вадзянік”, “Змяіны цар”) і “Старая Беларусь”. У нечым нізка “Старая Беларусь” падобная да “Любімцаў вякоў” (зб. “Tertia vigilia”) і “Прауды вечнай куміраў” (зб. “Urbi et orbi”) Брусава: урачыстасцю, манументальнасцю, дакладнасцю, завершанасцю паэтычнага малюнка. Аднак асноўная думка сцвярджаецца тут хутчэй ад супрацьлеглага. “Любімцам вякоў” і “вечным кумірам” рускага паэта (Клеапатры, Дон-Жуану, Дземетры, Напалеону, Арыядне, Юлію Цэзару) супрацьстаяць бেзъменныя Летапісец, Перапісчык, нікому не вядомыя дзяяк Гапон і слуцкія ткачыкі (з вядомых дзеячаў беларускага сярэдневякоўя ў цыклі прысутнічае толькі Скарэна) Багдановіча, аднак іх значэнне для Беларусі і яе культуры не меншае, чым герояў Брусава для сусветнай культуры.

Дарэчы, “вечныя куміры” і “любімцы вякоў” знайшлі сваё месца і ў творчасці беларускага паэта. Толькі выявілася гэта не ў асобнай нізцы, а ў асобных радках асобных вершаў. Найбольш значна прадстаўлены ў яго вобразы і герой антычнай міфалогіі (напрыклад, “Звярнуў калісь Пегас на вулкі...”, “Калі зваліў дужы Геракл у пыл Антэя, Як венец валіць поўны колас да раллі, — Ёдыхнула моц у грудзі сына мацер Гея...”, “Амур, і сумны і прыгожы...” і інш.). Асабліва сярод твораў М. Багдановіча хацелася б вылучыць верш “Ліст да п. В. Ластоўскага”, які акрамя антычнага камп'янта (грэчаскага — “Хоць значыць гэтае несць у Афіны совы...”, “Спакойна Музе ён і праста ў очы гляне...”, “Натхненнем упаіў нас ключ твой Гіпакрэна...”; рымскага — “Табе прывет нясу, ласкавая Камжна...”, “in rebus Musarum”) утрымлівае ў сабе адзнакі біблейскай традыцыі (“Сальеры — верны раб, каторы не схаваў Свой талент у зямлю. Хай судны час настане...”) і, самае галоўнае, гаворачы словамі В. Скуратоўскага, — “пушкінскі феномен” (“Аб драмах Пушкіна кажу я ў ім...”), дзякуючы якому у вершы з’яўляюцца і герой рускага паэта, у сваю чаргу пазначаны пэўнай культурна-гістарычнай традыцыяй: рускай (Барыс Гадуноў), нямецкай (Фаўст), англійскай (Мэры, герайня “Застолля пад час чумы”), аўстрыйскай (Моцарт і Сальеры). Дададзім яшчэ, што твор напісаны александрыйскім вершам, узнаўляе жанр эпісталы (паслання) і дае падставы да таго, каб распачаць гаворку пра так званую “навуковую паэзію”, пра адносіны да творчасці як да рамяства, што было вельмі актуальна ў канцы XIX – пачатку XX ст. (вершы В. Брусава, М. Цвятаевай, О. Мандэльштама, маніфесты акмеістаў і інш.).

Як і ў выпадку з “Русланам і Людмілай” Пушкіна, у “Лісце да п. В. Ластоўскага” Багдановіча сінтэзаваны, сплаўлены, гарманічна злучаны адзнакі і прыкметы розных гістарычных і літаратурных эпох. Спашлёмся на слушнае сцвярджэнне М. Стральцова аб tym, што “па складу свайго мыслення, па творчым тэмпераменце, па спосабу трансфармацыі думак і ўражанняў Багдановіч — класік, як ніхто з нашых класікаў”, які “многаснае, стракатае ... сінтэзаваў менавіта класічна”¹². І гэтым ён блізкі Пушкіну, чыя вобразатворчасць, як канстатуе В. Скуратоўскі, пры ўсёй безлічы і шматскладовасці саставных кампанентаў заставалася найперш арганічнай і гарманічнай, у адрозненне ад вобразатворчасці большасці паэтаў пачатку XX ст., у якіх падобнае спалучэнне рознага матэрыялу прымала фармалізаваны воблік.

¹ Тарасюк Л. Белорусский поэтический импрессионизм // Нёман. 1996. № 6. С. 242.

² Тамсама.

³ Багдановіч М. Поўн. зб. тв.: У 3 т. Мн., 1993. Т. 2. С. 278.

⁴ Тарасюк Л. Прыгожае — гэта жыщё // Літ. і мастацтва. 1991. № 49. С. 6.

⁵ Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Мн., 1986. Т. 3. С. 385–386.

⁶ Крічевская Ю. Модернізм у рускай літаратуры: эпоха серебряного века. М., 1994. С. 3.

⁷ Скуратовский В. Пушкин в русской литературе конца XIX – начала XX века // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 1992. С. 14.

⁸ Тамсама.

⁹ Багданович М. Поэт. зб. тв. Т. 3. С. 247.

¹⁰ Гаспаров М. Стих начала ХХ в.: строфическая традиция и эксперимент // Связь времен. С. 348.

¹¹ Лапідус Н. Песні розных народаў у пераспеве Максіма Багдановіча // Полымя. 1988. № 12. С. 196.

¹² Странцоў М. Загадка Багдановіча // Странцоў М. Выбранае. Мн., 1987. С. 320.