

ЛІТАРАТУРНЫЯ СУВЯЗІ, ПЕРАКЛАДЫ, ПАРАЛЕЛІ

Ірына Багдановіч (Мінск)

БЕЛЬГІЙСКІЯ ЛІТАРАТУРНЫЯ ЎПЛЫВЫ
Ў БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ ПАЧАТКУ XX ст.
(М. Метэрлінк, Э. Верхарн, Я. Купала
і паэты 20-х гадоў)

У спомнімі славутых бельгійцаў,
Чый дух праз стагоддзі не згас,
Хто змрок рассвятляў бліскавіцай,
Каму быў пакорны Пегас:

Вось Ціль Уленшпігель Каствера
Паўстаў як народны змагар,
Пёк попел Клааса, як вера,
Што Фландрый ўскрэсне з-пад хмар.

Еўропа чакала не марна,
Мінаў дэкадэнцкі экстаз,
Стаў голас рашучы Верхарна
Матывам абуджаных мас.

У жэрле эпохі пярлінкай —
Прароцтвам аб будучых днях —
Гучай сімвалізм Метэрлінка,
І жар яго мар не ачах.

На ліры самотнай Купала
Акорды свае падбіраў,
І рэха белыгійцаў лунала
Ў душы беларускай вірах.

На кліч адраджэнскага рання
Ішла Беларусь — Маладой!
Каб сцвердзіць адказ на пытанне:
— А хто там ідзе грамадой?..

Бліскучы росквіт белгійскай літаратуры канца XIX ст. даў свету славутыя імёны, якія аказалі значны ўплыў на развіццё літаратур у іншых краінах. Найперш з пісьменніцкага кола «Маладая Бельгія» вылучаліся Марыс Метэрлінк і Эміль Верхарн, чый творчы ўплыў адбіўся на еўрапейскім літаратурным працэсе, а таксама на эстэтычных пошуках маладой беларускай літаратуры, што самасцвярджалася на пачатку XX ст. у каардынатах нацыянальнага адраджэння. М. Метэрлінк лічыцца найбольш буйным праdstаўніком белгійскага сімвалізму. Беларускі сімвалізм як эстэтычнае з'ява пакуль што мала даследаваны¹, аднак, відавочна, найбольш яркія яго мастацкія дасягненні звязаны з імем Янкі Купалы. Кола заходненеўрапейскіх літаратурных прыхільнасцяў Купалы дастаткова акрэсленае. Як сам паэт прызнаўся ў лісце да Л. Клейнбарты, ён «аддаў даніну часу і захапляўся што называецца сімвалістамі — Андрэевым, Салагубам і інш., з польскіх — Пшибышэўскім. З замежнай літаратуры: Байран, Шэкспір, Шылер, Сэрвантэс і аўтар выскачыў з памяці — сачыненні яго «Бранд», «Будаўнік Сольнес», «Жанчына з мора» і інш.»². Апошні — Г. Ібсен, а Метэрлінк, як бачна, не згадваецца. З гэтай прычыны не знайдзем яго і ў купалаўскім энцыклапедычным даведніку. Аднак ці значыць гэта, што Купала не ведаў твораў знанага пісьменніка, якія пакарылі Еўропу і прынамсі з 1903 г. актыўна перакладаліся і ставіліся ў Расіі, а ў 1911 г. іх аўтар стаў лаўрэатам Нобелеўскай прэміі? Працаўнік прыватнай бібліятэкі Б. Даніловіча «Веды» ў Вільні, сам прыроджаны і апантаны бібліяфіл-кніголюб, Купала быў, бяспречна, у курсе еўрапейскіх літаратурных навінак, магчыма і хутчэй за ўсё, на той час праз рускі (польскі?) пераклад. Але пашыраць кола сваіх сімвалісткіх захапленняў у 1928 г., у час напісання ліста Л. Клейнбарту, відавочна, было не асабліва прыдатным у тагачаснай сітуацыі «ідэалагічнага фронту», дзе Купалу і так даставалася ад ваяўнічых наскокаў.

Уплыў Метэрлінка, аднак, на асацыятыўна-тыпалагічнай блізкасці і па шэрагу прыёмаў сімвалісткага пісьма дае сябе адчуць у купалаўскай творчасці 1910-х гг. У гэты час найбольш ярка раскрыўся талент Купалы-сімваліста — ім былі напісаны драматычныя паэмы «Адвечная песня» (1908) і «Сон на кургане» (1910). Не будзем просталінейна сцвярджаць, што тут ёсць непасрэдны метэрлінкаўскі ўплыў, які акрэсліваецца шэрагам відавочных паралеляў, вобразных пераклікаў, прамых запазычанняў. Купала заўсёды творчы пераасэнсоўваў здабыткі папярэднікаў. З метэрлінкаўскіх твораў найбольш паўплывалі на тагачасны еўрапейскі стыль, як вядома, п'есы «Сляпія» (1890) і «Сіняя птушка» (1908), якія адлюстроўваюць розныя ступені ідэйна-мастацкай эвалюцыі пісьменніка. «Сляпія» — вяршыня сімваліка-алегарычнага пісьма Метэрлінка, дзе гучыць матыў Невядомага, трагічнага наканавання, перад якім бяssільным і ахварным робіцца

¹ Гл.: Васючэнка П. Славянскі сімвалізм: нацыянальна-адметнае і агульнае. Мн., 1998.

² Купала Я. Зб. тв.: У 7 т. Мн., 1976. Т. 7. С. 424.

чалавечы лёс. Твор можна назваць алегорыяй стану богапакінутасці чалавечства. Уся пабудова п'есы, яе алегарычны сэнс і сімвалісцкі стыль сведчылі аб новым разуменні сутнасці драмы аўтарам. У эстэтычных поглядах Метэрлінка драматургія звязваеца з цікавасцю да «прабуджэння душы», а не з перадачай руху падзеі, развіццем інтрыгі, дынамікай дзеяння. «На самой справе, — каментуе Метэрлінка даследчык, — найважнейшыя падзеі чалавечага існавання не здараюцца гучна, не ўспыхваюць эффектна, [...] наадварот, яны хаваюцца ў глыбіні душы, яны *маўчаць* у сваёй далёкай самотнасці. І драматычны інтарэс перасоўваеца: для таго, каб выразіць сапраўды трагічнае ў чалавечым лёсе, трэба вынайсці штосцьці іншае замест непатрэбных жэстаў, вымушаных забойстваў і крикаў»³. Дыялог — асноўны структурна-кампазіцыйны элемент драмы — становіща пры гэтым «дваістым»: «непазбежны» дыялог, які тлумачыць падзеі і ўчынкі персанажаў, і іншы дыялог, які здаецца лішнім, але менавіта ён апелюе непасрэдна да душы, і гэтым тлумачыцца сэнсавае («невыразимое») значэнне ўсяго твора⁴. Прынцып «другога (іншага) дыялогу», такім чынам, уводзіў у сферу духоўнага, невядомага, трансцендэнтнага, зносіны з якім ажыццяўляюцца не столькі семантыкай слова, колькі семантыкай маўчання. Беларуская літаратурна-крытычная думка з асяроддзя «Узвышша» таксама спрычынілася да аналізу творчасці славутага беларускага сімваліста. Так, узвышшаўскі аглядальнік замежнай літаратуры З. Снежка пісаў пра Метэрлінка і яго творы: «Яны паказваюць не дзеянні людзей, а настроі. Так, яго драмы адбываюцца «у нейкай невядомай краіне», «у нейкі невядомы час», выводзяцца «нейкія дзіўныя людзі, што не маюць ні характару, ні бытавых, сацыяльных рысаў», не маюць «ні мэтаў, ні жаданняў». Яны «ні за што не змагаюцца, а жывуць, як «сляпіяя», знаходзячыся нібы ў лесе гушчэрным, дзе ўсё палохае іх». П'есы Метэрлінка «ўтвараюць настроі ў гледача, паказваюць трагізм чалавечага жыцця», «нэрвуюць» гледача⁵.

Купалаўскія сімвалісцкія драмы па-свойму таксама адлюстроўвалі трагізм чалавечага быцця — трагізм існавання беларуса ў абсурдным і варожым свеце. Алегарычную карціну грамадскага жыцця, дзе ўсё патыхае трагізмам і разбурэннем, стварае Купала ў трэцім абрэзку драматычнай паэмы «Сон на кургане» — «Пажарышча». Адзін з персанажаў і гэтага разбэрсанага прытулку — папялішча беларускага дома, яго гісторыі і трагічна неакрэсленай будучыні — Сляпая. Ці не з метэрлінкаўскай групы сляпых, пакінутых святаром-айцом сам-насам з варожым і небяспечным для іх светам, прывандравала яна ў купалаўскі твор, дапамагаючы ствараць вобраз аслепленай реальнасці, дзе бездараж і невядомасць авалодваюць лёсамі людзей?

³ Філософія Метэрлінка. [Б. м і б. г.] С. 9.

⁴ Таксама.

⁵ Узвышша. 1928. № 1. С. 172–173.



Намеснік старшыні Таварыства «Беларусь –
Бельгія», паэт Леанід Дранько-Майсюк
вядзе пасяджэнне у Доме дружбы

Што тут творацца за дзівы,
Божа ты мой літасцівы?!⁶

Стогнуць, плачучь і рагочуць...
Што ім трэба? Чаго хочуць?⁶

Так некалькі разоў паўтарае Сляпая ў сваёй рэпліцы, узмацняючы тым самым адчуванне хаосу, настрой роспачы і безнадзейнасці, няведення шляху выйсця з трагічнай сітуацыі. Такі ж настрой ствараюць і паўтаральныя рэплікі Сама — галоўнага персанажа твора, падкрэсліваючы матыв недаўмення, недарэчнасці яго самаапраўдання:

Ратаваці бег з папару
Усіх чыста ад пажару.⁷

Сапраўды, такія дыялогі і рэплікі ніяк не рухаюць дзеянне, сюжэт твора, яго інтырыгу. Яны ствараюць настрой, малююць алегарычную карціну грамадскага стану і стану душы. Гэта, па сутнасці, і ёсьць той «іншы дыялог» як адзін з прыёмаў сімвалісцкага пісьма, які ставіць п'есу Купалы ў контэкст мадэрнісцкай «новай драмы», збліжаючы твор з мастацкім адкрыццямі Метэрлінка.

«Сіняя птушка» ўзнікла на новым этапе творчай эвалюцыі яе аўтара. У гэтай філасофскай феерычнай казцы пісьменнік сфармуляваў свае думкі

⁶ Купала Я. Зб. тв. Т. 6. С. 113.

⁷ Тамсама. С. 114.

аб сэнсе чалавечага жыцця, паказаўшы, як іранічна заўважыў той жа З. Снежка, «праўда, неяк туманна, вобраз будучыны, «нейкага блакітнага царства»⁸. Тут быў высока ўзняты «скарбы непрыкметнай чалавечай души ў паўсядзённым жыцці», акцэнтавалася ўвага на «адважнасці і парываннях, неабходных людзям». Метэрлінк развенчваў плоцкія радасці як прымітывныя і прапаноўваў новы маральна-этычны каштоўнасць рад: радасць завершанай працы, радасць служэння іншым, радасць быць справядлівым, радасць быць добрым і інші. Пошукі шчасця, «сіній птушкі», суправаджаюцца шматлікімі перашкодамі ў выглядзе сімвалічных спакусаў: краіны Успамінаў, Царства Будучыні, Садоў Асалоды... Урэшце, пераадолеўшы ўсе цяжкасці і выпрабаванні, герой (брат і сястра) знаходзяць «сіннюю птушку» ў сваім доме, вярнуўшыся назад з сваёй казачнай вандроўкі. Купалаўскі Сам, шукаючы сімвалічны Скарб, аналагічны сваім эквівалентам шчасця «сіній птушыць», не здабыў яго, не перамог Чорнага — змрочнага ахоўніка Скарбу. Дом Сама ператварыўся ў пажарышча, рэчаіснасць для яго стала вечным шляхам-пошукам Бацькаўшчыны і яе долі. У межах твора ўсё гэта застаецца няздзейненым, замест таго ўзмадненіца катастрофізму і трагічнасць быцця. Разам з дзецьмі ў п'есе Метэрлінка на пошуку «сіній птушкі» выйшлі алегарычныя персанажы: Агонь, Цукар, Вада і Хлеб; іх вяла душа Святла. Магчымасці сэнсавага напаўнення падобных умоўных вобразаў сімвалу паралельна скарыстаў і Купала ў «Адвечнай песні», увёўшы туды сімваліка-алегарычныя персанажы Зімы, Лета, Вясны, Восені, Голаду, Жыцця, Бяды, звязаўшы, дзякуючы ім, кампазіцыю твора ў адзінае цэлае, закранаючы адразу міфалагічны і містычны пласты свядомасці, што адпавядала як нацыянальнай традыцыі, так і эстэтычным пошукам єўрапейскай літаратуры.

Ва ўспрыніяцці ўзвышшаўскай літаратурна-крытычнай думкі 20-х гг. «пісьменнікі «Маладой Бельгіі» з'явіліся правадырамі дзвюх моцных плынняў у літаратуры Бельгіі — сымболізму і урбанізму»⁹. Калі Метэрлінк прадстаўляў першую плынь, то геніем другой быў Эміль Верхарн, імя якога пакрыта гучнай єўрапейскай славай першаадкрывальніка урбаністычнай тэмы і тэмы рэвалюцынага абуджэння мас, а таксама вынаходніка свабоднай вершаванай формы. З усей шматграннасці і рознапланавасці верхарнаўскай пазіі духам часу быў вылучаны комплекс матываў і вобразаў цыклаў «Палі ў трывненні» (1893), «Прывідныя вёскі» (1894), «Гарады-спруты» (1896). Менавіта гэтыя цыклы аказаліся прадвесцем урбаністычных пераменаў у Еўропе і прадвесцем будучых рэвалюцыйных пераутварэнняў. Урбанізм і рэвалюцыйны парыў мас як праявы новага, як фундаментальны авангардны рывок мастацкай свядомасці апладнілі сабой эстэтычныя пошукі паэтаў іншых краін і асабліва прыдатнымі, арганічнымі

⁸ Узвышша. 1928. № 1. С. 173.

⁹ Тамсама. С. 171.

аказаліся ў рускай паэзіі, а праз яе апасродкавана і ў беларускай. Як вядома, для рускай паэзіі і рускамоўнага чытача Э. Верхарна адкрыў В. Брусаў, які перакладаў яго, пісаў аб ім артыкулы і меў непасрэдныя сяброўскія контакты.

У 1913 г. Верхарн прыязжаў у Расію, абудзіўшы гэтым новы ўсплеск цікаўасці да сябе і сваёй творчасці. З 1906 г. з'яўляючца яго пераклады ў рускамоўнай культурнай прасторы, а з 1919-га на працягу 20–30-х гг. выходзяць шматлікія перавыданні ў розных перакладчыцкіх версіях. У беларускай паэзіі візіт Верхарна адбіўся майстэрскім перакладам яго верша «Паўстанне» Максімам Багдановічам, які перастварыў першыя пяць строф:

Вуліцы — ў руху кракоў,
Целаў, і плеч, і працягнутых рук,
Рвушчыхся дзіка ўгару, як галіны кустоў,
Так і здаецца, што тут самой вуліцы рух,
Мкнушчай, лятучай, дрыжашчай ад слёз,
Злобы, надзеі і пагроз;
Вечара чырвань і золата крыноць у глыбі яе...
Ў гуле трывожным званоў
Смерць устае,
Смерць успльвае са сноў
З вамі, агні, зіхацишчыя саблі, штыкі:
Колькі галоў
Ўздзеты у іх на канцох, як сарваныя
груба цвяткі! ¹⁰

Лічыцца, што «сацыялістичныя ідэі Верхарн успрынняў у агульным выглядзе: народ, які паўстаў і ў «Кавалі», і ў «Мяцежы», і ў «Паўстанні», вызначаеца ў яго нязменна як натоўп ¹¹, і яго папракаюць за гэта. Аднак менавіта «дзяякоўчыя свайму рэвалюцыйнаму пафасусу» гэтыя творы карысталіся нязменным поспехам на расійскіх абшарах пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі. Такім чынам, найбольшы знешні ўплыў аказала так званая «сацыяльная трэлогія Верхарна — цыклы «Палі ў трывезненні», «Гарады-спруты», «Прывідныя вёскі», драма «Зоры» (1898), «у ёй Верхарн зрабіў, па сутнасці, усеадымны мастацкі аналіз эпохі: канфлікт горада і вёскі, працы і капіталу, сучаснасці і будучыні чалавечства» ¹².

У беларускай эстэтычнай свядомасці адбілася менавіта такое ўспрынняце Верхарна — як наватара урбаністичнай і рэвалюцыйнай тэмаў, як сацыяльнага рэфарматара і абаронцы працоўнага люду. Тут адбылася далейшая, на мясцовай глебе, рэалізацыя яго ідэй. Верхарн, піша З. Снежка,

¹⁰ Багдановіч М. Поўны зб. тв. Мн., 1991. Т. 1. С. 379.

¹¹ История всемирной литературы. М., 1994. Т. 8. С. 309.

¹² Ковалёва Т. В., Леонова Е. А., Кириллова Т. Д. История зарубежной литературы: (Вторая половина XIX – начала XX веков). Мн., 1997. С. 126.

«першы адараўаў паэзію ад традыцыйнага супакою, ад гармоніі і мілагучнасці і прынёс у паэзію грукат машын, гудкі заводаў, ліхаманкавасць жыцця, што ў мінуты руйнуе старыя будынкі і будзе велізарныя гмахі»¹³. Ён з'яўляецца першым паэтам-урбаністам, і несумненным прызнаеца яго ўплыў на далейшае бурнае развіццё еўрапейскага і рускага футурызму. Пазней жа ў Расіі Э. Верхарн быў кананізаваны менавіта як «бацька пралетарскай літаратуры», вястун рэвалюцыйнага пераўтварэння грамадства.

Верхарнаўская матывы ў беларускай паэзіі былі адчувальныя яшчэ да каstryчніцкіх пераменаў і прайвіліся ў творчасці капыльскіх гурткоўцаў, што выдавалі газеты «Заря» і «Голос низа», — Ц. Гартнага і А. Гурло. Першы ў «Песнях гарбара» (1912) стварыў вобраз працаўніка-вырабляльшчыка скураў, што быў тыпагічна блізкі верхарнаўскуму кавалю. У вядомым вершы «Каваль» Верхарн намалываў уражальны вобраз старога майстра-каваля, які ў стараннасці і цярпенні «куе клінкі», церпячы несправядлівасць «сябелюбівых сляпцоў», якія «ўпэўнена вядуць іншых», але менавіта яго рукою будзе выхаплены ўрэшце «какой-то новы мир из мрака и из крови, и счастье вырастет, как на полях цветы» (пераклад В. Брусаўа)¹⁴. Верш Верхарна быў грозным прадвесцем будучых сусветных перамен, краху грамадства, падзеленага на «галодных беднякоў», якія цяжкай працай зарабляюць на кавалак хлеба, і «ўладароў жыцця», якія гадуюць адчай і стымулююць ярасць і злосць першых. Менавіта «ярасць», «горасць злосці» і «мятежа гудящий рев» кідае верхарнаўскі каваль у свой горан:

Он верит пламенно, что злобы неизменной,
Глухих отчаяний безмерная волна,
К единому стремлением сильна,
Однажды повернёт к иному времена
И золотой рычаг вселенной! ¹⁵

(Пераклад В. Брусаўа)

Цішка Гартны, несумненна, прасякнуўся настроемі верхарнаўскага верша: яму быў блізкі і зразумелы намалываны вялікім паэтам вобраз, які да таго ж адпавядаў уласным эстэтычным пошукам маладога беларускага аўтара і яго ж уласнаму працоўнаму гарбарскому воплыту. Ён натхнёна паэтызуе працу гарбара, ствараючы таксама вобраз самавітага «рыцара працы»:

Я рабочы-гарбар,
Рыцар працы цяжкой,
Я з жалезнай душой,
З сэрцам палкім, як жар.

¹³ Узвышша. 1928. № 1. С. 174.

¹⁴ Верхарн Э. Избранное. М., 1955. С. 101.

¹⁵ Таксама.

Ў вачох іскры маіх,
А жалеза ў руках,
Скура гнецца ад іх
Ў адзін міг, ў адзін мах...¹⁶

Робячы таксама акцэнт на сацыяльной нядолі працаўніка-гарбара, Ц. Гартны прапрочыць і яму «прыход шчасця», тлумачыць, што менавіта ў яго працы — «зярно» лепшай новай долі. Праўда, рэвалюцыйны матыў карэннай ломкі свету ў гартаўскім вершы не гучыць з такой сілай, як у Верхарна, хоць і ў яго вершы прысутнічае намёк на тое, што «рычаг вселеній» будзе калісьці павернуты рукамі пралетарыяту:

Не здавайся, гарбар,
Ты за працай сваей:
Глебу пільна гатуй
І ў ёй шчасце, брат, сей! ¹⁷

Другі капыльскі паэт, Алесь Гурло, некаторы час быў пад уплывам свайго сябра, моднага тады пецярбургскага паэта Аляксея Гасцэва, вядомага сваімі вершамі ў «верхарнаўскім» стылі. А. Гасцеў быў прызнаным лідэрам расійскай пралетарской літаратуры, песняром гарадской фабрычнай рамантыкі, які імкнуўся стварыць «лірыку рабочага руху», «лірыку жалеза». «Смотрите! — я стою среди них, станков, молотков, вагранок и горн и среди сотни товарищ... Гляжу на них и выпрямляюсь. В жилы льется новая железная кровь...»¹⁸, — так пісаў А. Гасцеў у книзе «Поэзия рабочего удара», якая да 1926 г. вытрымала шэсць выданняў. А. Гурло, які да рэвалюцыі досыць працяглы час жыў у Пецярбургу, служыў на Балтыйскім флоце і нават, як вядома, браў удзел у штурме Зімняга палаца (ці не да такіх «иных времен» прадбачыў паварот «золотага рычага вселенай» Верхарн?!), усё ж не быў настолькі аддадзены «фабрычна-жалезнай» тэматыцы ў паэзіі, каб трывала ўпісацца ў каноны пралетарской літаратуры. Ён быў больш традыцыйным, мякка-лірычным у настроях і нават прызначанаўся ў адваротным: «Я за музу к сабе ўзяў, прырода, цябе, каб ты казкі аб жыцці шаптала». Аднак менавіта з яго вершаў узяў эпіграф для свайго цыкла «Горад» Алесь Дудар, вядомы сваім радыкальным паваротам у 20-я гг. да расправоўкі урбаністычнай тэмам: «Горад — шум, горад — рай, горад — чары...» «Беларусь мая ў фабрычных трубах, Беларусь нікім яшчэ не змерана», — пісаў А. Дудар у паэме «Сягоння», адчуваючы сябе першадкрывальнікам у апіяненні гарадскога жыцця. Калі прыняць пад увагу, што ў беларускай паэзіі ўсё ж першынство ў гэтай тэмэ належыць М. Багдановічу з яго цыклам

¹⁶ Анталогія беларускай паэзіі: У 3 т. Мн., 1993. Т. 1. С. 500.

¹⁷ Тамсама. С. 501.

¹⁸ Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1926. 6-е изд. С. 15.

вершаў аб Вільні і іншымі гарадскімі матывамі, то пры пэўным удачлівенні Дудар таксама можа прэтэндаваць на лідэрства. У М. Багдановіча паэтызацыя горада не была яшчэ звязана з пераменай вектараў жыцця, а менавіта гэты матыў перамогі горада (верхарнаўскага «горада-спрута») над «прывіднымі вёскамі» і стаў дамінаваць у беларускай паэзіі ў 20-я гг. перадусім у творчасці маладнякоўцаў. Урбаністычная тэма ў той час значыла карэнны паварот жыцця на новых, вызначаных рэвалюцыяй асновах, бо горад успрымаўся яшчэ і як сімвал салідарнасці і перамогі працоўных. Новая Беларусь у гэтай рэальнасці павінна была стаць урбаністычнай, хаця ў верхарнаўскай трактоўцы тэмы гучала і матыў экалагічнай перасцярогі, прадчування катастрофы; А. Дудар жа, як паэт новых дзён, на той час чуўся ў межах аптымістычнага настрою:

Ax, я знаю! Звонкім гулам
Ўспеняць раніцу гудкі,
Загудзіць завод, як вулей,
Запыхаць рухавікі.

Гэй, далёкія палеткі!..
Над ракой сутулы клён!..
Наш пасеў — жалезных кветак
Забуяніў над зямлём...¹⁹

Верхарнаўскі урбаністычны трагізм адчуваецца ў вершах «Зыход», «Гарады і поле», дзе аўтар малюе карціну вялікага зрушэння народаў, якіх новыя ўмовы жыцця прымусілі пакінуць звычныя вясковы лад, парушыць шматвяковую традыцыю і шукаць новай долі на шляхах блукання там, дзе наперадзе маніць бляскам новага «фаворскага святла» агромністы «горад-спрут». Урбаністычная перабудова жыцця, такім чынам, адкрывае вялікія перспектывы для далейшага грамадскага рыўка, а з другога боку, незваротна руйнуе штосці вялікае і святое, для чаго ў новым вымярэнні, магчыма, не знайдзеца замены. І гэта выклікае душэўны сmutак і перасцярогу:

Но дух полей был мирным духом Бога,
Он не хотел борьбы, исканий, мятежа;
Он пал. И вот шумит враждебная тревога
На четырёх концах родного рубежа.

Поля кончают жизнь под страшной колесницей,
Которую на них дух века ополчил,
И тянут щупальцы столица за столицей,
Чтоб высосать из них остаток прежних сил.²⁰

(Перевод В. Брюсова)

¹⁹ Дудар А. Сонечнымі сцежкамі. Мн., 1925. С. 44.

²⁰ Верхарн Э. Избранное. С. 186.

Такой сілы трагічнага светаадчування ў беларускай паэзіі дасягнуў Я. Купала ў вершы «Сыходзіш, вёска, з яснай явы...» (1929), які стаў водгукам паэта на калектывізацыю і індустрыйнае абнаўленне жыцця на хвалі сацыялістычных пераўтварэнняў. Купалаў роздум над лёсам вёскі, што выйшла «да новай долі, новай славы», далёкі ад бадзёрага вітання. Паэт-працоўнік разумее і паказвае незвартнасць перамен, яго верш гучыць як маркотная эпітафія ранейшай традыцыйнай вёсцы:

Над вежамі тваіх бажніцаў
Фабрычны комін возьме ўладу,
А звон збынтэжаных званіцаў
Гудка жывучая крыніца
Заглушкиць гулкім гудам-ладам...²¹

Тыпалагічная блізкасць светаадчуванняў двух вялікіх класікаў бельгійскай і беларускай літаратур тут такая, што Купала ледзь не літаральна паўтарыў верхарнаўскую вобразную паралель: «Фабричные гудки запели над простором, церковные кресты мараёт черный дым».

Такім чынам, творчыя сувязі бельгійскай і беларускай літаратур праявіліся ў формах непасрэднага і апасродкаванага ўплываў класіка сімвалісцкай «новай драмы» М. Метэрлінка і адкрывалыніка урбаністычнай і рэвалюцыйнай тэм у паэзіі Э. Верхарна на крышталізацыю беларускай літаратурна-мастацкай традыцыі і выяўленне некаторых рыс авангарднага светаадчування. Таксама гэтыя стасункі часам мелі характар тыпалагічных сыходжанняў, што тлумачылася пэўнай блізкасцю перажывання падобных сацыяльных і псіхалагічных сітуаций пісьменнікамі, чый творчы геній быў здольны да філософскіх абагульненняў і прароцтва.

²¹ Купала Я. Поўны зб. тв. Т. 4. С. 177.

Ніна Мацяш (Белаазёрск, Беларусь)

НАД ПЕРАКЛАДАМІ ФРАНСУА ЖАКМЕНА

Мая зацікаўленасць бельгійскай культурай, яе літаратурай, у прыватнасці, набывае ўсё сталейшы характар. Калі на пачатку 80-х я, так бы мовіць, «дзеля хлеба» пераклада «Першую справу Мегрэ» слыннага Жоржа Сіменона, выдадзеную «Мастацкай літаратурай» у 1982 г., дык апошнім часам перастворванне бельгійскай франкамоўнай паэзіі стаєща патрэбай душы. Не так даўно Ян Чыквін, паэт і рэдактар часопіса «Тэрмапілы», папрасіў падрыхтаваць яму нізку вершаў з сучаснай французскай паэзіі. А тут акурат іншы мой сябар, Зміцер Ярапшэўскі, які жыве ў Нямеччыне, пасля побыту свайго ў Брюсселе прэзентаваў мне паэтычную антalogію «Ça rime et ça game». Гэтая кніга, нягледзячы на сваю зарыентаванасць на дзятву ды юнацтва, і для мяне сталася тым шчодрым расквеченым лугам, дзе пчала маёй цікаўнасці патрапіла нашчыраваць неблагога ўзятку. Мной перастворана 14 вершаў трынаццаці паэтаў. Гэта Франсіс Андрэ, Мары-Клэр д'Арбэ, Жан-П'ер Верагжан, Мішэль Гаран, Ражэ Гасан, Каміль Гааман, Эрнест Дэлеў, Франсуа Жакмен, Жак Ізаар, Марыс Карэм, Норж, Анеры Фалез ды Ашыль Шавэ. Тут і класікі бельгійскай літаратуры, і маладзейшыя паэты, вельмі адрознія як складам мыслення, так і форматворчасцю. Перакладзеныя мною вершы, безумоўна, не здатныя адлюстраваць усю творчасць гэтых паэтаў, бо мой выбар абмажкоўваўся антalogіяй «Ça rime et ça game». Аднак, спадзяюся, што пэўнае ўяўленне пра тэмы і стылі дае і яна. Падборка ўжо рыхтуецца да выдання ў нумары «Тэрмапілаў» за 2001 г., і можна будзе пазнаёміцца з ёю ў самы бліжэйшы час.

Сама я цяпер у жаданым палоне інтэлектуальна вытанчанай паэзіі Франсуа Жакмена. Маю яго выдатную кнігу «Les saisons» — «Поры года». І хоць, як сам Жакмен сказаў, «у царстве півоні выстарчае таямніцы палання, каб насыціць свядомасць», вельмі добра, што ў той кнізе змешчана і лекцыя Франса дэ Хеса (Frans de Haes) пра жыццё і творчасць гэтага паэта.

Нарадзіўся Франсуа Жакмен у мястэчку Хесбінён пад Льежам у 1929 г. У адзінаццатагодовым узросце разам з усёй сям'ёй



Бельгійскі паэт Камель Ванхол,
удзельнік паездкі
«Еўрапейскі літаратурны экспрэс - 2000»,
у Вязынцы, на радзіме Янкі Купалы

па рашэнню бацькі, заможнага камерсанта, апнаенца ў Лондане, дзе пас-
пяхова вывучае англійскую мову, ахвотна акунаенца ў англійскую культу-
ру, захапляенца Фройдам, піша першыя вершы — па-англійску. Праз во-
сем гадоў, пасля вяртання ў родную Бельгію, улучаенца ў франкамоўную
стыхію і культуру. Збліжаенца з літгуртом «Кобра», з выспавядайцамі аван-
гардысцкага постсюрэралізму. Служыць у арміі ў БруSELІ, потым, аж да
выходу на пенсію, працуе перакладчыкам пры лъежскім сталеліцейным
заводзе Cockerill. Аўтар блізу калі не дзесятка паэтычных зборнікаў, спаміж
якіх удастоенага прэміі, уручанай раз у трохлецце Французскай супольнас-
цю БруSELІ, «Шэрае даміно» (1984, прэмія 1986) і «Поры года» — най-
значнейшая, на думку літаратуразнаўцаў, кніга ў творчасці паэта і ўсёй пас-
ляваеннай бельгійской літаратуры.

Неардынарнасць паэтычнага зору («Ішлося лесам, як па галерэі, цятай
у ценю»), нестандартнасць вобразаў («Тхне брагай з прывялага рота жніва»),
вагомасць кожнага слова пры вылучнай празрыстасці фразы («Трэба ці
ўцякаць з гэтых дзюнаў гнятлівых, ці паміраць санліва»), мяnlівия абразкі
прыроды і рух аўтарскай думкі надаюць надзвычайнную асалоду чытчу
твораў Жакмена, дапамагаюць глядзець на свет ягонымі вачымі і ўлучвацца
ў плыні ягонай свядомасці.

«Снасьць халадку // перацята. // Цяпер мусіш трываць жухлую // моташ-
насць існавання без засені. // Няма нудоты руйнотнейшай ад // гэтай
небыці, што абрынаенца ў // ліпені».

«Свяцло заходзіць у лес, // быццам адтайнаванне. // Яно слядкуе па сцеж-
ках, якія // абмінае лістота. // Усё стаеенца відомым і // невытлумачным.

// Свядомасць збіаеца з тропу ад думкі пра // нейкую зыркую непаз-
бежнасць».

«Сáма прыцінъ. Ціша // ляляе пчолы свае. // На макаўцы веву // праз-
мерная чыстасць; яна // пагражае ўсяму, што мае схілку // штокольвечы
значыць. // Стрэлка спякоты не хоча // паказваць сіюмінутнасць, най-//
прадаўнейшы час усяго».

«Светлячок выярчвае // арабескі ночы. // Гэта дрогкая дарога, // якая
вядзе да бясформнасці. // Гэта прыязны шлях, // па якому ціха ступа-
юць // пачвары».

Гранічная прастата і ўражлівае прадонне паэтычнага выказу, неспадзя-
ванаасць метафары і ейная трапнасць, раскутасць аповяду і вагомасць рэф-
лексіі. Усё, лучна з формай — вольным вершам, выверанай пасекласцю
радка, — скіравана на адно: як мага дакладней і ёмісцей выказацца, уця-
лесніць бесцялеснае — ідэю, думку, пачуццё.

Працытаваныя «паэтычныя філазафемы», як бы я назвала гэтыя вер-
шы Ф. Жакмена, узяты з цыкла «Лета». Цыкл «Вясна», за выняткам не-
калькіх вершаў, падрыхтаваны ў майі перастворы і друкуеща ў майскім
нумары «Крыніцы» за 2001 г. Шкада, што сам Франсуа Жакмен не паба-
чыць гэтага: ён пайшоў з жыцця яшчэ ў 1992 годзе... Буду перакладаць і
астатнія два цыклы — «Восень» ды «Зіму». Спадзяюся, што знайду ім пры-
тулак у перыядычных выданнях. Мару пра асобную кнігу «Пораў года» на
беларускай мове. Але хто ж прафінансуе тое выданне?...

Маргарыта Яфімава (Мінск)

ЭДЗІ АГНЯЦВЕТ — ПЕРШАЯ ПЕРАКЛАДЧЫЦА ПАЭЗII МАРЫСА КАРЭМА НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ

Эдзі Агняцвет найбольш вядома як выдатны майстар дзіцячай кнігі. «Яна — агульнапрызнаны талент і аўтарытэт нашай беларускай дзіцячай літаратуры, — зазначае лаўрэат Дзяржаўнай прэмii Беларусі пісьменніца Алена Васілевіч. — І ўсё роўна, усё роўна не пагаджуся, — эмацыйнальна працягвае яна, — што Эдзі Агняцвет паэтэса толькі дзіцячая...» Безумоўна, не толькі дзіцячая, хоць гэтая галіна творчасці была вельмі дарагой і блізкай ёй. «Для вас жыву, спадзяюся, шукаю», — шчыра прызналася яна дзесятам са сваіх вершаў.

Юным чытачам — у асноўным дашкольнікам і малодшым школьнікам — адрасавана каля трыццаці кніг пісьменніцы, у тым ліку «Першы ліст», «Незвычайныя канікулы», «Краіна маленства», «Падарожнік», «Доктар Смех», «Мы сур’ённыя, мы вясёлlyя», «Хто пачынае дзень?», «Ад зярнітка да вясёлкі», «Буду настаўнікам», «Хай часцей смяюцца дзеци», «Пад сінім небасхілам» і іншыя.

Дзіцячыя творы Э. Агняцвет прадстаўлены ў чытанках для дашкольнага ўзросту, школьных падручніках і хрестаматіях, анталогіях дзіцячай літаратуры. Яна сама прыняла ўдзел у складанні вучэбных хрестаматый. У 1986 г. за кнігу вершаў і перакладаў для дзяцей «На двары алімпіяды» (1984) паэтэса была адзначана міжнародным Ганаровым дыпломам імя Х.-К. Андерсена.

І ўсё ж дзіцячая літаратура — толькі адзін накірунак дзейнасці Э. Агняцвет. Яе мастакоўская індывідуальнасць своеадметна выявілася і ў паэзіі для дарослых (больш як дзесяць кніг), і ў перакладах (шэсць кніг). Рускі паэт Сяргей Баруздзін, які добра ведаў Эдзі Агняцвет як дзіцячую аўтарку, калі даведаўся пра яе «дарослу» паэзію і пераклады, зазначыў: «Эдзі Сямёнаўна не перастае мяне па-харошаму здзіўляць. У яе творчасці ўгадваецца мастак шырокага дыяпазону. А самае галоўнае, што

яна — сапраўдны паэт». Гэтым, безумоўна, тлумачыцца яе поспех ва ўсіх галінах дзейнасці, у тым ліку перакладчыцкай.

На вялікі жаль, перакладчыцкая дзейнасць Э. Агняцвет зусім не даследавана. Гэта амаль няходжанае поле, а яно заслугоўвае ўвагі. Не памылося, скажаўшы, што нават адной перакладчыцкай дзейнасці дастаткова было б, каб імя Э. Агняцвет заняло належнае месца ў беларускай літаратуры. Перакладала яна шмат: творы рускіх, украінскіх, літоўскіх, латвійскіх, польскіх, балгарскіх, узбекскіх, таджыкскіх і іншых аўтараў. Найбольш вядомы і высока ацэнены яе пераклады з французскай мовы.

У перакладчыцкай дзейнасці, як і ва ўсёй сваёй творчасці, Э. Агняцвет кіравалася прынцыпам: «Пішы пра тое, што ўсхвалявалася і да глыбіні душы кранула цябе, што прыйшло праз тваё сэрца». Таму і звязрнулася яна да перакладаў з французскай мовы, што яе ўсхвалявалі, «літаральна заварожылі», як пісала, песні Беранжэ. У іх музыцы, «народнай сутнасці, дасцінасці і вастрыні думак адчула сугучнае беларускім народным песням, творчасці народнага песняра Беларусі Янкі Купалы». Захацелася ёй заглыбіцца ў змест твораў Беранжэ, перакласці яго песні на беларускую мову і абавязкована з арыгінала. Таму ўзялася за сур'ёзнае вывучэнне французскай мовы. Вельмі дапамагло ёй у гэтым, як зазначыла ў аўтабіографіі, «вывучэнне багатага французскага фальклору, французскіх народных песен, прыказак, абрадаў, знаёмства з французскім жывапісам, французскай перыёдышкай».

У 1960 г. выйшлі з друку ў перакладзе Э. Агняцвет «Выбраныя песні» П.-Ж. Беранжэ, потым убачылі свет наступныя кнігі перакладаў з французскай мовы: антalogія дзіцячай паэзіі «Краіна Паэмія» (1962), алегарычная казка А. Сент-Экзюперы «Маленькі прынц» (1969), выбраныя творы Г. Апалінэра «Зямны акіян» (1973), П. Элюара «З табой» (1980). У 1993 г. (калі, дарэчы, Э. Агняцвет споўнілася 80!) з'явілася новая кніга яе перакладаў — «З французскай і бельгійскай паэзіі». У ёй былі прадстаўлены вершы пяці французскіх паэтаў — Гіёма Апалінэра, Поля Элюара, Луі Арагона, Рабэра Дэноса, Жака Прэвера і аднаго бельгійскага — Марыса Карэма.

Асоба і паэзія апошняга зацікавілі Э. Агняцвет ужо тады, калі яна пазнаёмілася і пачала перакладаць надзвычай папулярную ў Францыі антalogію дзіцячай літаратуры «Краіна Паэмія», якая неаднаразова там перавыдавалася аж з 1928 г. У яе ўвайшлі пераважна творы французскіх аўтараў, а таксама бельгійскага паэта М. Карэма. У 1962 г. (якраз 40 гадоў таму!) у перакладзе на беларускую мову, ажыццёўленым Э. Агняцвет, «Краіна Паэмія» выйшла ў Мінску. Беларуская перакладчыца структуру арыгінала гэтай кнігі істотна не мяняла. У беларускім выданні «Краіны Паэмія» было змешчана дзевяць вершаў М. Карэма: «Мой тата», «Маёй маці», «Чалавек», «Просьба да ландыша», «Туман», «Кальханка», «Крыкі птушак», «Добрыя каралі», «Тра-ля-ля-ля-ля!». Гэта першыя творы М. Карэма, якія загуchalі на беларускай мове і засведчылі права Э. Агняцвет называцца першай перакладчыцай паэзіі М. Карэма на беларускую мову.



Выданні Марыса Карэма дэманструе
супрацоўніца Нацыянальнай бібліятэкі
Беларусі Алена Даўгаполава. 2001 г.

Тыя дзевяць названых вышэй вершаў М. Карэма — дзіцячыя, бо і антalogія таксама дзіцячая, але этты таленавіты бельгійскі паэт не менш шырока вядомы і як аўтар твораў для дарослых. Да апошніх дзён жыцця (дарэчы, і Э. Агняцвет таксама) ён пісаў і для дзяцей, і для дарослых, а пачынаў свой шлях у літаратурныя як дзіцячы паэт, калі быў школьным настаўнікам. У дзвесятнаццаць гадоў атрымаў дыплом настаўніка і больш як дваццаць пяць гадоў захоплена працаваў у школе. Для вучняў, як сведчаць яго біографічныя звесткі, пісаў вершы, легенды, байкі, казкі. Яны падабаліся дзецям, і гэта яшчэ больш заахвочвала маладога настаўніка да літаратурнай творчасці. Дарэчы, першую сваю кніжку для дзяцей М. Карэм выдаў на ўласныя сродкі. Яго зборнік паэзіі «Асабняк» быў адзначаны прэміяй імя Верхарна, а ў 1975 г. Французская акадэмія прысвоіла М. Карэму высокі тытул прынца паэзіі (сустракала ў даведніках замест гэтай назвы іншую: кароль паэтаў).

М. Карэма называюць паэтам радасці, паэтам сонечнага святла, што ўсё ж найперш характерызуе яго як дзіцячага аўтара. Пераканаўча пацвярджаюць гэта тыя дзевяць вершаў з кнігі «Краіна Паэмія». Чатыры з іх разам з новымі перакладамі дзіцячых вершаў М. Карэма («Зялёны ліст», «Трусік і Смаўжыха» і інш.) увайшлі ў кнігу перакладаў «З французскай і бельгійскай паэзіі». У гэтым выданні змешчаны таксама творы «дарослай» паэзіі: «Успамін», «Гора», «Драўляная ногі», «Вайсковыя могілкі», «Калі з вайны вяртаецца марак», «Крынічная вуліца» і інш.

Калі знаёмішся з вершамі М. Карэма, пераконваешся, што паэзія са-праўднага Майстра заўсёды застаецца Паэзіяй незалежна ад узросту, якому яна прызначана. У перакладах выразна адчуваецца асоба аўтара, вышыня

яго духоўнасці, свет яго ідэалаў, мараў, яго настрой. Здаецца, нібы чуеш біці ёсць сэрца паэта, і гэта невыпадкова. Сам М. Карэм зазначаў: «Стараўся знайсці такую форму, каб яна стала празрыстай, як шкло, праз якое можна было б убачыць, як б'еца маё сэрца».

У дзіцячай паэзіі добрае, чулае, шчодрае сэрца М. Карэма б'еца пяшчотна, захоплена, радасна, у ім жывуць казкі, праменяцца мары. Пра гэта з добразычлівай усмешкай піша паэт у вершы «Свет дзяцей», дзе адзначае, што не мае лямпы Аладзіна і кот яго не носіць чарадзейных ботаў, але...

Але вясёлы свет дзяцей
Жыве ў душы. Дзівосны ён!
Я ветрам казак і надзей
Захоплен, трапіў у палон.

Усё гэта вельмі тонка адчула Э. Агняцвет. У той час яна ўжо мела багаты вопыт дзіцячай паэтэсы, вопыт перакладчыцы. Апрача таго, усё адзначанае было блізкім ёй самой як творцы, і яна імкнулася ў сваіх перакладах захаваць уласцівую дзіцячай паэзіі М. Карэма светласць, псіхалагізм, казачнасць, мяккі гумар, атмасферу лагоды і шчасця. Вельмі хацеў ён бачыць дзетак шчаслівымі: «Радасцю дзіцячай я да скону буду даражыць», — пісаў М. Карэм у tym жа вершы. Ведаў паэт, што для шчасця дзецям патрэбны ўвага, клопат, атмасфера ўзаемаразумення, згоды. У такім свеце жывуць героі яго дзіцячых твораў. Хлопчык з верша «Мой тата» шчаслівы, што можа прытуліцца да бацькі, сесці да яго на калені, задаць многа-многа пытанняў. Калі тата побач, малы адчувае сябе «асілкам, самым дужым, самым мужным і багатым».

Шчаслівая, не можа стрымаць узнёсла-светлых пачуццяў герайні вершы «Маёй маці». Здаецца, сэрца дзяўчынкі ад пяшчоты і любові кветкамі квітнене, нібы птушыным спевам поўніца. Пранікнёна, хвалююча гучаньне словы, звернутыя да маці:

Для цябе я ў сэрцы маю
Кветак больш, чым у садах.
Ты маё паслушай сэрца!
Колькі птушак там, —
здаецца,
Болей, чым ва ўсіх садах!

Вершы «Мой тата», «Маёй маці» напісаны ад імя саміх дзяцей і, перакладаючы іх на беларускую мову, Э. Агняцвет, па ўсім відаць, імкнулася не толькі захаваць натуральнасць гучання голасу малых, але і псіхалагічную адметнасць дзіцячага «я». З асэнсавання дзецьмі свайго «я» (эго) пачынаецца фарміраванне асобы, і ад таго, у якіх умовах яна фарміруецца, пад уздзеяннем якіх абставін, у многім залежыць, якім чалавекам вырасце дзіця. Разумеў М. Карэм, што з дзецьмі пра гэта трэба гаварыць без дакучлівых

павучанняў, якія ніколі не дадуць жаданых вынікаў. Яго верш «Чалавек» пераконвае ў тым, што выдатны бельгійскі паэт-педагог умеў даступна, займальнаяна, з належным педагогічным эффектам весці з дзецьмі размову на гэту складаную тэму. Увага аўтара ў вершы звернута на светла-радасны настрой невысокага хлопчыка, які сам, як дарослы, ускапаў рыдлёўкай градку. У душы яго — адчуванне гордасці і шчасця: «Я ўскапаў рыдлёўкай градку!», «Я зямлю ўскапаў рыдлёўкай!...». Здаецца малому, што яго радасць перамогі падзяляюць усе, нават той чмель, які прыветна «ківае яму галоўкай». Упэўнены хлопчык, што і пеўнік будзе рады, залюбоецца ягонай градкай, калі ўбачыць яе. А што ўжо казаць пра тату і маці?!

Ці не з такой вось радасці, з такога ўзнёсла-светлага свайго «я» і пачынаеца чалавек? — падказвае аўтар зместам і самай назвай верша «Чалавек».

М. Карэм умеў узбагаціць пачуцці дзяцей, дапамагчы ім незабыўна, ярка пазнаць навакольны свет, зачараўваць, прывабіць малых прыгажосцю і багаццем прыроды, па-мастакцу пазнаёміць іх у сваіх вершах з некаторымі прыроднымі з'явамі. Пры гэтым аўтарам арыгінала выкарыстаны — і перакладчыца ўлічыла гэта! — фальклорныя традыцыі, метафорычнасць, прыёмы адухаўлення, персаніфікацыі, гіпербалы. Таму няўлouны туман у аднайменным вершы М. Карэма ўспрымаеца дзецьмі як рэальная істота, вельмі падобная да чараўніка, які

З межам баваўняным
Прыышоў і ўсё забраў.
Не бачна з-за туману
Ні кветак, ані траў.
Пад белаю заслонай
Схаваліся і клёны...

Ёсьць у вершы надзвычай удалая дэталь — гэта прыгода, якая ажыўляе твор, радуе дзяцей іскрынкамі дасціпнага гумару: разгубіўся малы верабейка, калі апынуўся ў заслоне туману, не можа зразумець, што адбываецца, нават сябе самога нібы знайсці не можа:

Я — тут, я там?!
Куды мне дзецца?..

Як не ўсміхнуща дзецям, што чытаюць ці слухаюць гэты верш? Яны ж ведаюць: туман разыдзеца і ўсё будзе на сваіх месцах. Трывога маленька-га наіўнага верабейкі дарэмная!..

Адухоўлена прырода і ў вершах М. Карэма «Калыханка», «Зялёны ліст», «Просьба да ландыша» — у іх багата казачных элементаў і цёплага гумару. Апаэтызаваны ў вершы «Просьба да ландыша» і вясновы «светлы лівень», і ландыш, і яго синочкі — маленъкія званочкі, і сам месяц май, і гурт дзяцей, якія рады прыходу вясны. Каб найбольш урачыста, душэўна прыві-

таць вясну, май, дзеци ласкова просяць у званочкай, сыночкай ландыша, зазвінець звонка:

Вы, няхітрыя званочки,
Ландыша сыночки,
Зазваніце:
Май ідзе!

Гэтыя пранікнёныя, эмацыянальна хвалюючыя слова-просьбы дзяцей становіцца рэфрэнам верша: неаднаразова паўтораная, яны ўзмациняюць пышнотна-радаснае гучанне верша і нібы даюцьмагчымасць пачуць трапяткую, светлую мелодыю вясны. У ёй ажыўленыя, шчаслівыя галасы дзяцей зліваюцца з гукамі казачна лёгкіх кроکаў мая, вясновага ліўня, з сонцем і перазвонам маленькіх званочкай ландыша.

Творы М. Карэма вызначаюцца багаццем, разнастайнасцю гукаў; у тых вершах, што прысвечаны прыродзе, паэт нібы гаворыць дзецям: прыроду трэба ўмець не толькі бачыць, але і слухаць! Часам гукі нібы хаваюцца ад нас, найчасцей хаваюцца ў цішыню. Ды настолькі надзейна, што іх «падслухаць часам нельга нават», — падкрэсліваецца ў словах рэфрэна верша «Калыханка». Аднак ужо пасля другой страфы слова «нельга» замяняеца ў рэфрэне словам «цяжка». Значыць, можна, хоць і няпроста, зрабіць гэта: пачуць самыя, здаецца, патаэмныя, глыбока затоеныя гукі. Трэба толькі навучыцца слухаць цішыню, падключыць дзеля таго і фантазію, і мастацкае ўяўленне. Тады, у чым пераконвае верш, пачуеш «шэпт ласкавы лісцікаў і травы», «ласкавы плюскат крыніцы», да якой «прыляцеў дрозд напіцца». Можна нават пачуць, колькі пышчоты і душоўнага цяпла аддае маці сваёй песні-калыханцы, калі так ласкова люлюе роднае дзіця. Невыпадкова шмат разоў паўторана ў «Калыханцы» слова «ласкава», якое, безумоўна, вычытана перакладчыцай у арыгінале і захавана ёю, бо ласкавасць — асноўная танальнасць не толькі гэтага верша, але і ўсей дзіцячай пазіі М. Карэма. Таму, чытаючы творы выдатнага бельгійскага мастака на беларускай мове, адчуваеш, як многа душэўнага цяпла, непадробнай любові і шчырасці ўвасоблена ў яго пазіі, з якой педагогічнай мудрасцю знаходзіў ён тэмы для размовы з дзецьмі, дбаў пра выхаванне ў іх чалавечнасці, эстэтычнай чуйнасці, каб умелі адчуць жывую душу прыроды, успрымалі яе як чароўны свет гармоніі, дзе ўсё нагадвае дзіўную казку. Хіба ж не казка гэта, калі літаральна на тваіх вачах нараджаеца (раскрываеца) кляновы ліст, які так падобны да дзіцячай далонькі?

Кляновы ліст раскрыўся,
Як хлопчыка рука.
Расою ліст умыўся,
Вясёлку пагукаў.

Ён гушкаўся на сонцы,
Мінаючы імглу,
А потым на далоні
Пакалыхаў пчалу...

Ліст клёна ў вершы «Зялённы ліст» ачалавечаны, усімі сваімі дзеяннямі, настроем ён вельмі падобны да дзіцяці, якое толькі пачынае пазнаваць свет. На кожным кроку яго чакаюць новыя ўражанні, адкрыцці, забавы. Усё цэшыць, усё падабаецца яму: рады ён цяплу вясны, птушкам, пчолцы, лесу, які стаў яму сваім, бо ў ім столькі цікавага і так багата лісця — радні малога лістка. У стане гэтага захаплення, сапраўднай эйфары кляновы лісток выказвае свой настрой усхвалівым воклічам: «Нарадзіўся я ў свет у добры час!»

Як важна, каб такую радасць, любоў да жыцця адчуці, асэнсавалі дзеци. Каб навучыліся даражыць жыццём, знайшлі з гадамі сваё месца ў ім. Каб умелі радавацца жыццю, сонцу, высокаму небу, як гэты маленькі кляновы лісток, як сініца, берасцянка, голуб, жаўрук з верша «Крыкі птушак». Напісаны верш у форме дыялога, у ім пра сябе, пра свой настрой акрыленай радасці, удзячнасці, захаплення гавораць самі птушкі. Аднак шчаслівае суладдзе галасоў парушае сваім смуткам зязюля. Яна нібыта гаруе па дзетках сваіх... Але ж вядома ўсім, што гэтая птушка сама падкідвае свае яйкі ў чужыя гнёзды, сама пазбаўляе сябе радасці мацярынства... Не ведае спакою і радасці птушка каня. Дарэчы, у перакладзе верша «Крыкі птушак», змешчаным у кнізе «Краіна Паэмія», была івалга. Замест яе ў названым творы, надрукаваным Э. Агняцвет ужо ў зборніку яе перакладаў «З французскай і бельгійскай паэзіі», з'явілася птушка з харектэрнай беларускай назвай каня¹, добра вядомая ў Беларусі па народнай легендзе. Згодна з легендай, каня сама асуздзіла сябе на адзіноту і пакутлівы неспакой з-за таго, што супрацьпаставіла сябе грамадзе, аддзялілася ад яе, адмовілася дапамагчы ў справе, якая рабілася дзеля агульной карысці.

Уключыўшы ў верш вобраз кані, Э. Агняцвет больш завастрыла ўвагу на важнай псіхалагічнай дэталі: не кожнаму дадзена шчасце радавацца жыццю. Такога шчасця не заслужылі зязюля і каня. У іх душах укараніліся эгаізм, душэўная чэртвасць, жорсткасць. Яны не ведаюць супакаення, іх гнятуць трывогі, нездадоленасць. Іх халодныя сэрцы не здольны адгукнуцца на чужую бяду, адчуць радасць сяброўства, згоды. Такія не бачаць красы жыцця, не ўсміхаюцца прыветна новаму дню, кветцы, зіхатлівай вясёлцы. Духоўны свет іх збеднены.

«Той багацее, хто смяеца!» — кажа мудрая сарока ў tym жа вершы. Зразумела, што тут маюцца на ўвазе не матэрыяльныя выгоды і багацце, а духоўныя набыткі — уменне адчуваць усю паўнату жыцця, радавацца яму. Гэта пацвярдждаюць і адказы птушак: «Ад радасці мне цёпла жыць!» (сініца),

¹ Каню ў Беларусі называюць яшчэ knігаўкай, руская назва гэтай птушкі — чыбіс.

«Маё гняздо ў праменнях ранку!» (берасцянка), «Над галавой я маю неба!» (жаўрук) і інш.

Эмацыйнальна ярка, бурна, агніста выяўляеца радасць жыцця ў вершы Марыса Карэма з некалькі незвычайнай, гулліва-гарэзлівой назвай «Тра-ля-ля-ля!». Пачынаецца ён цэлым каскадам кароткіх, пруткіх, энергічных вершаваных радкоў, вытрыманых пераважна ў клічных інтанацыях. Карагод круглыца, шырыца, набірае хуткасць, і вось ужо ў такт музыцы «круглыца вятрак, скача пшаніца, скача сонца ў полі», а аўтар зноў заўзята, з імпэтам заахвочвае: «Больш запалу, болей!» І гэта ўжо не проста скокі, а сяброўскае яднанне рук, настрой, сэрцаў. Паэта захоплівае агульная атмасфера святочнасці, узаемаразумення, радасці, і міжволі з'яўляеца ў яго, мастака-гуманіста, думка: як добра было б, каб у такім вось дружным карагодзе злучылі свае рукі, паядналіся людзі — ўсёй зямлі:

Эх, шалёны рух!
Тра-ля-ля-ля-ля!
Пашырайце круг!
Хай уся зямля
Скача ў карагодзе,
Не кажыце — годзе!

Працууючы над перакладамі, Э. Агняцвет імкнулася не проста знайсці аналагічныя слова. Яна вельмі тонка адчувала, наколькі складаная і адказная справа — пераклад паэзіі: «Пазія — няўлоўны сакрэт», — пісаў народны паэт Беларусі Пімен Панчанка. А народны паэт Беларусі Максім Танк знайшоў для гэтага няўлоўнага сакрэту эстэтычна надзвычай удалую, трапнную, трапяткую ўмоўна-вобразную асацыяцыю: «Пазія — вясёлкавы мост ад слова людскога да мары». Як жа важна, каб перакладчык адчуў, зразумеў, не разбурыў, не знішчыў гэты вясёлкавы мост, перакладаючы творы паэзіі. Як дасягнуць гэтага?

Некаторыя свае думкі адносна перакладаў Э. Агняцвет выказала ў вершах. Яна не прымала літаральнага, падрадковага перакладу: «Хіба нявольніцай буду, слухмянай слугой перакладу?» Не была яна слугой перакладу, лічыла гэту сферу дзейнасці такой жа творча ўдумлівай, натхнёнай, як і пісанне ўласных вершаў ці паэм. Тому і падкрэсліла, што аддала перакладам шмат душэўнай сілы. Бачыла сваю задачу Э. Агняцвет як перакладчыца ў тым, каб не сказіць сэнс, пафас, падтэкст арыгінала. Падкрэслівала, што гэта вельмі працаёмкі, складаны, аналітычны працэс, які патрабуе актыўнай работы думкі, фантазіі, мастацкага ўяўлення, паэтычнага натхнення. Улічваючы гэта, Э. Агняцвет у сваёй невялікай прадмове да кнігі ажыццёўленых ёю перакладаў выбраных твораў Г. Апалінера «Зямны акіян» пісала: «Нельга перакладаць верш за вершам... Кожны верш, кожная паэма патрабуюць ад перакладчыка напружанай думкі, пошуку вобразаў...» Звярнула яна ўвагу і на тое, як важна, каб перакладчык «уважліва прыслушваўся

да інтанацыі арыгінала, не застаўся абыякавым да яго рытму, паўз». Гэта сведчыць пра клопат, жаданне паэтэсі як мага больш тонка адчуць і ўзнавіць рытма-мелодыю, музыку арыгінала.

Э. Агняцвет была вельмі чуйнай да музыкі, гравала на фартэпіяна, брала ўрокі вакалу ў кансерваторыі, добра спявала. Захаваўся запіс беларускай народнай песні «Ой, не кукуй, зязюльенька...» ў яе выкананні, і ў дзень 80-годдзя паэтэсі гэты запіс прагучала па радыё. Паэзія Эдзі Агняцвет шчодра насычана музыкай. «Многія яе вершы, — зазначае вядомы беларускі паэт Артур Вольскі, — падказаны музыкай, натхнёны музыкай, так ці інакш знітаваны з музыкай. Паэтка не можа без яе...»²

Як бачым, вельмі музычны паэт Бельгіі М. Карэм перакладзены на беларускую мову вельмі музычнай беларускай паэткай-перакладчыцай. Таму, спадзяюся, нават па прыведзеных прыкладах перакладаў можна меркаваць, што Э. Агняцвет данесла да нас, дала адчуць нам, беларускім чытачам, багацце і разнастайнасць вобразаў і інтанацый, тонаў, адценняў, рытмаў, паўз і іншых выяўленчых сродкаў, якімі вызначаецца светлая, сонечная плынь дзіцячай паэзіі М. Карэма.

Музыка твораў паэта, адрасаваных дарослым, не заўсёды такая бязвоблачна-аптымістычная. Таму што ў размове з дарослымі чытачамі ён звяртаецца і да трывожных, складаных, часам балючых і драматычных тэм і проблем. Тут больш адчувальныя павышаныя інтэлектуальнасць, філасофічнасць паэзіі М. Карэма, яго грамадзянская актыўнасць, пераважаюць вершы-роздумы, часам агульначалавечага маштабу, сярод іх — роздумы пра вайну. Яго вельмі хвалявалі праўлемы вайны і міру. Невыпадкова некалькі гадоў М. Карэм узначальваў Бельгійскі камітэт абароны міру. Важкае пранікнёнае слова ў абарону міру на зямлі сказаў ён і ў сваёй паэзіі, выяўіў наватарства ў пошуку нестандартных сюжэтных ситуаций, вобразна-выяўленчых сродкаў, спосабаў раскрыцця сваёй грамадзянскай пазіцыі, пазіцыі гуманіста, чалавекалюбі.

Творы М. Карэма ваеннага цыкла глыбока кранальнія, нельга аднесціся абыякава нават да іх загалоўкаў: «Драўляныя ногі», «Ваенныя могілкі», «Калі з вайны вяртаецца марак...». Уражвае ўжо сама назва верша «Драўляныя ногі». Як жа глыбока трэба было асэнсаваць, «перахварэць» боллю мільёнаў людзей, каб вось гэтак псіхалагічна выверана падкрэсліць, зрабіць мастацкім вобразам — сімвалам бяды драўляныя ногі. Лёгка было збіцца на натурализм, аднак гэтага не здарылася, бо таленавіта ўлічаны аўтарам арыгінала (і перакладчыцай) той жа няўдоўны сакрэт паэзіі. Дапамагла М. Карэму ў гэтым арыгінальная, па-мастацку ўражлівая, па-філософску заглыбленая ўмоўна-вобразная асацыяцыя: жывыя дрэвы і «драўляныя ногі з войнаў»... Асацыяцыя гэтая запаміナルная, балочая: калі пасадзіць вішнёвы сад, дык з кожнага дрэўца можна зняць у ліпені хоць па некалькі вішань...

² Дзесяткі кампазітараў звярталіся да паэзіі Э. Агняцвет. Многія вершы яе сталі песнямі, пакладзены ў аснову музычных твораў. Паводле яе лібрэта створаны дзве оперы для дзяцей.

А калі пасадзіць дзеравякі —
Ногі з войнаў, што грукалі ўсюды,
Мог бы вырасці лес аж пад хмары.
Дзе і птушкі і папараць-чуда...

Толькі б слёз не хапіла ні ў кога
Арасіць хоць бы ўзгорак у полі.
Ды й не могуць драўляныя ногі
Прарасці без карэння
Ніколі...

Звернем увагу на запаволены рытм верша, на паўторы зычных р, з, д, п, якія паглыбляюць драматызм зместу твора, садзейнічаюць стварэнню журботнай мелодыі, блізкай да жалобнага марша. Цэзура ў канцы другога чатырохрадкоў перанесла слова «Ніколі» ў асобны радок — нібы заключны, шчымліва-балочы акорд той мелодыі. Верш публіцыстычны ў сваёй аснове, хоць няма ў ім пальміяных заклікаў, воклічай, слоў адкрытага пратэсту — усё гэта ў падтэксце. Неабходна было глыбока ўвайсці ў структуру, змест верша, перажыць тое, што хвалявала аўтара, каб узnavіць у перакладзе складаную ўмоўна-вобразную асацыятыўнасць гэтага твора, сполучэнне ў ім лірызму, драматызму, публіцыстычнасці.

Нават па зробленых перакладах на ваенную тэму можна пераканацца ў tym, што Э. Агняцвет доказна пацвердзіла ўменне таленавітага бельгійскага мастака пазбягаць аднастайнасці. Адкрытай публіцыстычнасцю вызначаецца верш «Ваенныя могілкі», і пачынаеца ён шчымліватрагічным воклічам: «Колькі тут мёртвых для беднай травы». Гэтак жа гучаць і слова авостранага, непапраўнага болю і страт: «Не ўбачыць салдату зялёных бароў!» Пачуцці болю, нязгоды, малення і пратэсту асабліва выразна сканцэнтраваны ў апошнім радку верша — у публіцыстычна-хвалючым, абагульняющим пытальні — пратэсце: «Навошта загінула столькі людзей?!..» Экспрэсіўнасць, боль гэтага рытарычнага пытання выразна падкрэслены сінтаксічнымі знакамі — пытальнік, клінік, шматкроп'е.

Разуменне вайны як вялікай трагедыі ўвасоблена і ў вершы «Калі з вайны вяртаецца марак...». У ім праз пакутлівыва душэўныя перажыванні марака, які вярнуўся з вайны і не знайшоў ні свайго дома, ні родных, сцвярдждаеца тая ж думка: вайна — гэта вялікая трагедыя, гэта бесчалавечна... Трэба сказаць, што М. Карэм не меў на ўвазе нейкую пэўную вайну, у яго гэта зборны образ. Бельгійскі паэт-чалавекалюб увогуле быў супрацьвойнаў, бо лічыў, што ў цывілізаваны век дзяржавы могуць (і павінны!) самія складаныя праблемы, спрэчкі вырашаць мірным шляхам. Сваімі вершамі пра вайну ён пацвердзіў права людзей, усёй планеты Зямля жыць безвойнаў, у згодзе і міры. Гэта была таксама запаветная мара і Э. Агняцвет. Яна

ведала, колькі гора, страт і пакут спазнаў народ яе роднай Беларусі ў час вайны. На вайне загінуў і яе родны брат, якому было 20. Месца пахавання знайсці не ўдалося, і таму паэтка часта спынялася ля магілы невядомага ёй салдата, якому было столькі ж гадоў, што і яе брату і які таксама загінуў на вайне ў 1944-м:

На пліце — дзве нязгасныя даты,
Толькі дваццаць мінула салдату...
Ён у сорак чацвёртым загінуў.
У яго не было яшчэ сына...

(«Гэты ціхі куток...»)

Прыцягнулі ўвагу беларускай перакладчыцы і вершы М. Карэма «Гора», «Успамін», «Жонка рыбака», дзе зноў выявілася заклапочанасць аўтара арыгінала лёсам чалавека. Абагульнена-горкую назыв мае верш «Гора», у аснове якога ляжыць вядомы ва ўсім свеце вандруны сюжэт народнага гора. Гэты сюжэт і сам вобраз гора былі надзвычай пашыранымі і ў дарэвалюцыйнай беларускай літаратуры. Нават калі толькі вымаўляем назыв верша М. Карэма, адразу ж прыгадваецца аднайменны верш беларускага паэта-класіка XIX ст. Ф. Багушэвіча. У вершах «Гора» гэтых двух паэтаў, якія жылі ў розны час, у розных краінах, увасоблена адна і тая ж думка аб несправядлівасці сацыяльных умоваў, у якіх пакутаваў працоўны чалавек. Калі чытаеш і адзін і другі твор, ствараеца ўражанне, што селянін усюды нібы з горам нараджаўся і ніяк уратавацца ад яго не мог.

Што толькі ні рабіў герой верша Ф. Багушэвіча, каб пазбавіцца гора: і ў рэчцы яго тапіў, і ў агні паліў, і ў зямлю, у глыбокі роў, закапваў, а аднойчы нават склаў гора ў торбу і «аж у Мерыку (Амерыку) адвёз». Але нязменна гора зноў аказвалася побач з селянінам.

У аднайменным вершы бельгійскага паэта сітуацыя некалькі іншая: мы нібы бачым вынікі трагічнага ўплыву гора на лёс сацыяльна неабароненага чалавека. Трэвожным, глыбока драматычным сімвалам становіцца ў гэтым вершы пустая хата. Па ўсім відаць, што з яе за даўгі выгнаны былыя гаспадары, а ўсё, што яны мелі, за даўгі прададзена, усё — нават сабачая будка, фіранкі. Толькі гора прадаць не маглі... Застаўшыся ў адзіноце, яно не знаходзіць спакою: і смяеца, і плача. Тут ёсьць над чым падумаць — верш багаты філасофскім падтэкстам. На нейкі момент узнікае ўражанне, што гора шкадуе былых гаспадароў, невыпадкова ж «камусыці ў адплату» яно на пэўны час з дапамогай чарадзейнага листэрка (шкельца) пры месячным святле вяртае ўсе рэчы ў хату. Аднак гора ёсьць гора, сутнасць яго вядомая: заселяща ў хату новыя гаспадары, і гора будзе таксама і іх лёс ламаць-нявечыць... На іншае гора няздатнае — на тое яно і гора...

І хай рознымі шляхамі, але ўсё ж і бельгійскі паэт М. Карэм, і беларускі паэт Ф. Багушэвіч прыйшлі да адных і тых жа высноў: пры несправядлівых сацыяльных умовах гора невынішчальнае!

Развагі пра гора, пра лёс чалавека маюць своеасаблівы працыяг у вершы М. Карэма «Успамін». Гэта твор таксама філасофскага складу: у ім супрацьпастаўлены бязрадаснае жыццё ўжо немаладога селяніна-гаротніка і кароткае шчаслівае імгненне пары яго маленства, якое стала для героя верша самым дарагім і светлым успамінам на ўсё жыццё. Чалавек задумваецца над перажытым і нібы ўпершыню так востра адчувае, як драматычна склаўся яго лёс, у якой беднасці і пакутах ён жыве. А наперадзе што чакае? Хочацца яму хоць на імгненне вярнуцца ў маленства, убачыць сябе тым акрыленым верай і шчасцем хлапчанём, які «пад сонцем бег басанож» на-сустрач жыццю... Аднак як і намагаўся ён зрабіць гэта, дасягнуць жаданага не змог. Бачыў ўсё той жа свой бядняцкі пакой, шыбу, дзе белы агонь маразоў, печку, каля якой «хоць трэні, ні трэскі якой». Убачыў свой твар у люстэрку — і не пазнаў сябе:

Хтось глядзеў на яго ў здзіўленні
Наіўнымі, дзіцячымі вачамі
І плакаў над сівымі валасамі...

Вельмі тонка ўмей адчуць душу чалавека, боль, пакуты людзей Марыс Карэм. Адмоўна ставіўся да класавай няроўнасці, непрыхільна, скептычна адносіўся да тых, хто бачыў шчасце выключна ў золаце, у набыцці багацця. «Глуха б'еца сытае сэрца — да ўсяго раўнадушнае, апрач золата», — пісаў ён у вершы «Золата». У ім, а таксама ў вершы «Флейта ў садзе» выразна чуюцца сатырычныя ноты.

Мяккім лірызмам вызначаюцца вершы беларускага паэта «Каханай», «Рукі маёй маці», напісаныя ад імя аўтарскага «я». Усладуячы каханне, высакародства гэтага пачуцця, М. Карэм у вершы «Каханай» усхвалявана піша пра радасць гарманічнага зліцця галасоў і настрой закаханых, пра смутак ростані, калі ўсё нібы становіцца шэрым: неба, дрэвы, хвалі, «свет цэлы, як шэры дым» і нават «шэры шум травы». Любоў да маці, пачуццямі сыноўнай уздзячнасці сагрэты верш «Рукі маёй маці». Вобразы маці і бацькі апаэтызаваны аўтарам у вершы «Крынічная вуліца», дзе прыводзіцца нямала аўтабіографічных звестак, цікавых для чытачоў і для даследчыкаў літаратуры. На вуліцы з прыгожай назові Крынічная нарадзіўся паэт:

Я нарадзіўся ў цяжкі дзень нястачы,
Але на вуліцы Крынічной свет убачыў.
Багацця хата родная не мела,
Але была бялізна заўсёды белай.

Уключаны ў верш шмат іншых дэталяў, якія дапамагаюць адчуць атмасферу згоды, дабрыні ў сям'і, дзе рос паэт, дзе змалку ён прывучайся да працы, палюбіў музыку, песні. У сям'і спявалі ўсе, і будучы паэт не ўяўляў жыцця без песні:

Скажыце мне: ці могуць у жыцці
Без песні людзі ў радасці расці?

Адкрывае М. Карэм тут некаторыя сакрэты сваёй творчай лабараторыі, свайго паэтычнага крэда: ён ніколі нічога знарок не прыдумваў, пісаў, «як ішло жыццё», співаў тыя слова і мелодыі, якія ў сэрцы яго спяліліся:

...так гнецца ля ракі трывсцё.
Так месяцц свеціць на пачатку лета.
Так ландыш у лясным паветры
Трыміцца пад красавіцкім ветрам.

Вось адкуль падкупаюча шчырасць, дабрыня, душэўная светласць паэзіі М. Карэма, якую Э. Агняцвет так глыбока і тонка адчула і асаблівасці якой улічыла ў сваіх перакладах. Дзякуючы ім, а таксама выбару твораў для перакладаў, нават тыя два яго вершы, што загучалі на беларускай мове, даюць магчымасць уявіць маштабнасць мыслення, арыгінальнасць, шчодрасць таленту гэтага выдатнага творцы — мастака, педагога, філосафа, чалавека, які любіў людзей.

Рускі паэт С. Баруздзін, імя якога прыгадвалася ў пачатку гэтага артыкула, маючи на ўвазе пераклады з рускай мовы Э. Агняцвет, пісаў: «Яе пераклады глыбокія, індывидуальныя, а галоўнае тое, што яны становяцца фактам той мовы, на якую перакладзены». Спадзяюся, што не памылося, калі гэтыя слова паўтару і ў дачыненні да зробленых ёю перакладаў з французскай мовы М. Карэма, таму што яны сапраўды сталі фактам нашай беларускай літаратуры — і дзіцячай, і дарослай.

Зазначу, што нялёгка было працаваць над гэтым матэрыялам, бо цяжка было знайсці нават агульныя звесткі пра М. Карэма. Ды і пра творчасць Э. Агняцвет у такім аспекте пісаць не даводзілася. Аднак не шкадую затрачанага часу, бо працавала з вялікай цікавасцю і карысцю. Шмат новага ў працэсе гэтай працы адкрыла для сябе ў творчасці Э. Агняцвет, пра якую мне даводзілася не раз пісаць. Увайшла ўпершыню ў зусім незнёмыя мне да гэтага свет паэзіі М. Карэма. Зачараўана, усхвалявана... Шкадую, што ўжо позна ўзяцца за вывучэнне французскай мовы, каб прачытаць творы гэтага выдатнага Майстра ў арыгінале. Не сумняваюся, што абавязкова яго паэзія прывабіць новых перакладчыкаў.

Дзякуючы М. Карэму і перакладчыцы яго твораў на беларускую мову Э. Агняцвет я адкрыла ў паэзіі і самай асобе гэтага таленавітага мастака шмат таго прывабнага, што характэрна для ўсяго народа Бельгіі. Здаецца, адлегласць паміж Беларуссю і Бельгіяй стала карацейшай...

Jeannine Burny (Bruxelles)

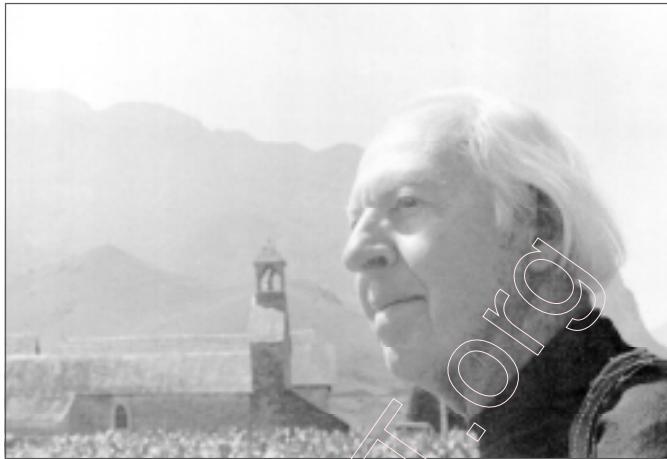
MAURICE CARÈME — UNE VIE, UNE CŒUVRE

Humaniste, s'il en fut, Maurice Carême a traversé ce siècle avec la lucidité d'un homme qui n'ignore rien ni du mal, ni des ombres dramatiques de l'humanité, ni des brûlures de l'histoire. Et, le sachant, il ne s'est jamais laissé aller ni à désespérer ni à douter que le seul chemin du bonheur était celui du dépassement.

On a dit de lui qu'il était le poète de la joie et l'on a créé autour de cette image simpliste, une vision plus qu'incomplète de l'oeuvre du grand poète belge. Il est vrai qu'il a chanté à de nombreuses reprises le bonheur de vivre, mais celui-ci fut pour lui une sublimation du tragique de la vie. Toute son oeuvre est marquée par cette qualité et il faut avoir lu superficiellement et sa poésie et sa prose pour mettre en doute que Carême fut aussi le chanteur de la misère morale et physique de l'homme.

Dès 1930, à trente et un ans, il opte pour un style d'une transparence lumineuse. Non qu'il méconnaisse les tendances futuristes ou surréalistes de son temps, mais il semble savoir d'instinct qu'il ne pourra dire l'essentiel de sa pensée poétique que grâce à cette simplicité complexe, à cette clarté profonde dont il fera les caractéristiques majeures de sa création.

On peut se demander pourquoi Maurice Carême — en dépit de tant de tendances modernistes de l'époque — va maintenir ce choix de la simplicité du verbe à travers toute sa vie. Il est un immense lecteur, et sa vision de la poésie est non seulement universelle, mais elle remonte jusqu'aux premiers textes littéraires connus. Il est un passionné du domaine de l'anthologie et il ne cessera de tenter d'y déceler les raisons qui ont permis aux grands poètes de parvenir jusqu'à nous. Une question le hante: «*Pourquoi ces textes nous touchent-ils encore, nous émeuvent-ils, pourquoi ont-ils gardé leur pouvoir poétique? Et cela quelquefois malgré les siècles qui nous séparent de leurs auteurs, malgré les distances, les différences de civilisation, de religion, de culture?*». Il lui apparaît que ce qui a survécu se caractérise par une magie du langage à laquelle s'associe presque toujours la profondeur des sentiments exprimés.



Марыс Карэм. Фота Жанін Бюрні

En outre, il vit parfois très mal dans cette ambiance où le modernisme prend des formes si trompeuses. Il est de plus en plus persuadé que bien des créateurs de ce vingtième siècle se sont égarés sur des routes sans issue qui les ont menés très loin de leur vérité. Il ne croit ni aux écoles ni aux modes. «*Celles-ci ne créent pas les génies, mais suscitent les épigones*», remarque-t-il à de nombreuses reprises. A propos de ceux que l'on considère en France comme les plus marquants des poètes surréalistes, il constate : «*C'est justement ceux qui ont osé être le plus authentiquement eux-mêmes qui en sont les fleurons les plus inclassables. Devant les chefs-d'œuvre d'Eluard, d'Aragon, de Desnos, on ne peut que constater une inimitable originalité qui s'écarte de toutes les modes, de toutes les théories. Leurs voix sont uniques et retrouvent sans l'avoir voulu celles des grands poètes du passé comme si un fil invisible les reliait à eux*».

Qu'en est-il aussi de son art poétique? S'est-il astreint à user de formes classiques dont il n'a pas osé enfreindre les lois rigides? Il avait indéniablement une facilité à trouver la rime adéquate, une rime qui ne venait jamais alourdir sa prosodie. Il a marqué souvent une préférence pour des rimes pauvres, les trouvant, disait-il, moins voyantes plus inattendues, moins exploitées par ses prédecesseurs. A plusieurs surprises, il les remplaça par des assonances ou des contre-assonances ou par des rappels de sonorités à l'intérieur des vers. La musique de ceux-ci fut si étonnante que les compositeurs en firent de nombreuses variations et Maurice Carême devint, à leurs yeux, «*le poète qui est et sera le plus mis en musique qui vivra jamais!*» Nous avons recensé, à ce jour, plus de deux mille quatre cent cinquante poèmes mis en musique et deux cent soixante-dix musiciens. Quant à l'architecture de ses poèmes, il sut lui imprimer un merveilleux équilibre. Attiré par toutes les formes poétiques, par les mètres les plus variés, par les

enjambements de vers qu’aucun artifice ne semblait avoir élaboré, il restait persuadé de la nécessité de leur perpétuelle recréation. «*Ce sont des outils au service de l’écrivain, non des moyens de contrainte. Je crains que beaucoup de poètes contemporains auront choisi le vers libre parce qu’ils imaginaient plus apte à exprimer leur vision poétique, je crois au contraire qu’il est bien plus malaisé à réussir, qu’il y faut un art et une maîtrise que l’on n’atteint qu’après des années d’écriture. Bien plus que ce que l’on dit, c’est la manière de dire qui importe*,» professait-il. *Lorsqu’ilya symbiose entre les deux, on atteint au génie.*»

Ces paroles de Maurice Carême montrent à quel point il a eu, comme le remarqua Jacques De Decker, lors du colloque **MAURICE CARÈME OU LA CLARTÉ PROFONDE**, «une conscience poussée de ses moyens et de son art. (Mais) toute cette compétence ne servirait à rien si elle n’était pas animée par cette fraîcheur, par cette limpidité du regard qu’il a su préserver pendant toute sa vie et à travers toute son oeuvre».

La culture de Maurice Carême était immense et, si sa connaissance de la poésie s’avère universelle, il était aussi un grand lecteur d’essais sur la littérature, sur l’art et sur la philosophie. Il s’était penché sur les sources et l’histoire de toutes les religions et, la maturité venue, sur les sagesses orientales. Il n’y avait pas pour lui de différences entre les hommes, il n’y avait que des degrés dans les qualités humaines, les seules qui importaient à ses yeux. Il ne connaissait pas d’autre supériorité que ces qualités-là, celles qui ont fait des phares d’un Jésus, d’un saint Jean de la Croix, d’un Gandhi ou d’un Rabindranath Tagore.

En lisant il y a peu le livre de Tzvetan Todorov, **ÉLOGE DU QUOTIDIEN**, oeuvre qui paraissait à point nommé dans le renouveau littéraire qui s’amorçait en fin du vingtième siècle, je me pris à penser que le miracle de la poésie de Maurice Carême répondait peut-être au miracle de la peinture hollandaise du 17-ème siècle, à savoir «que, touché lui aussi, par une grâce — nullement divine, nullement mystique — il lui a été permis de lever la malédiction qui pesait sur la matière, de se réjouir de l’existence même des choses, de faire s’interpénétrer idéal et réel, et donc de trouver le sens de la vie dans la vie même (...) et de découvrir que la beauté pouvait imprégner la totalité de l’existence».

Жанин Бюрни (Брюссель)

МОРИС КАРЕМ — ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Будучи гуманистом, Морис Карем прошел через наш век, пережив всю его боль, соучаствуя в драматической судьбе своих героев-современников, всем своим естеством ощущая ожоги военных пожаров, и не утратил при этом спокойной ясности души. Познав глубину страданий, никогда не поддавался отчаянию и ни на миг не сомневался, что дорога к счастью — это непрерывное преодоление препятствий на жизненном пути.

О Кареме говорят, что он был поэтом радости, и вокруг этого однозначного восприятия сформировалось упрощенное понимание творчества великого бельгийского поэта. Действительно, во многих своих произведениях он воспевает счастье жизни, и именно это позволяет преодолеть ее трагизм. Все его творчество носит на себе печать этого противоречия, и лишь для тех, кто поверхностно читал его стихи и прозу, неведомо, что Морис Карем был также певцом обездоленных жизнью людей.

Начиная с 1930 г., когда ему исполнился 31 год, он выбирает свой стиль — прозрачность и свет. Нельзя сказать, что Карем не был знаком с модернистскими и сюрреалистическими тенденциями своего времени, но, похоже, поэт инстинктивно чувствовал, что только благодаря этой сложной простоте, этой глубинной ясности он сможет донести до читателя суть своих стихов. Эта простота и ясность станут основными характеристиками творчества Мориса Карема. Можно задать вопрос, почему Карем, вопреки всем модернистским тенденциям эпохи, отстаивает свой выбор и остается верен простоте слова в течение всей жизни? Для него, неутомимого читателя, это не только универсальный взгляд на поэзию, но и средство познания литературного наследия от первых памятников письменности до наших дней. С большим интересом Карем относится к антологии и не устает искать причины, позволившие произведениям великих поэтов дойти до нас. Один вопрос не покидает его: «Почему эти произведения все еще трогают нас, почему они сохранили свою поэтическую силу? Сохранили, несмотря на годы, разделяющие нас, невзирая на расстояния, различия жизненного

уклада, религий, культур?» И ему становится очевидным, что дошедшие до нас произведения обладают магией слова, порожденной глубиной выраженных в них чувств.

Более того, иногда он плохо себя чувствует в атмосфере, где модернизм принимает крайне обманчивые формы. Поэт все более убеждается, что многие литераторы XX в., блуждая по бесконечным дорогам творческих поисков, зашли в тупик, так и не приблизившись к правде. Карем не верит ни в школы, ни в моды. «Они не создают гениев, а поощряют эпигонов», — неоднократно повторял поэт. Выражая свое мнение о поэтах-сюрреалистах, наиболее значимых во Франции, он говорит: «И именно те, кто осмелились быть доподлинно самими собой, оказались самыми своеобразными, их творчество вне литературных течений. Читая шедевры Элюара, Арагона, Десноса, нельзя не отметить их неподражаемую оригинальность, далекую от моды, от литературных теорий. Голоса их сливаются в неповторимой гармонии и, возможно, сами того не сознавая, присоединяются к голосам великих поэтов прошлого, как будто их связывает невидимая нить».

Нельзя ли сказать те же слова и о поэтическом искусстве самого Карема? Не ограничил ли он себя классическими формами, не смея нарушать строгие законы? Несомненно, он легко находил нужную форму, рифму, которая никогда не отягощала просодию. Часто Карем предпочитал простые рифмы, менее заметные, более неожиданные и, по его словам, не такие расхожие. Неоднократно он заменял их ассонансами или диссонансами или же повторениями созвучий внутри стиха. Их мелодичность была настолько выразительна, что композиторы часто обращались к ним, и Морис Карем стал в их глазах «поэтом, на стихи которого пишут музыку чаще других и будут писать всегда!». На сегодняшний день насчитывается более 2450 песен, написанных на его стихи 270 музыкантами. Что касается структуры стихотворений, поэт умел придать ей исключительную уравновешенность. Будучи мастером поэтической формы, владея разнообразными стихотворными размерами и переносами строки, поэт оставался убежденным в необходимости постоянного совершенствования своих поэтических творений. «Все это инструменты на службе у писателя, а не средства принуждения. Меня беспокоит, что многие современные поэты отдают предпочтение белому стиху, предполагая, что с его помощью легче выразить свою поэтическую концепцию, я же, напротив, считаю, что таким путем намного труднее добиться результата, в данном случае нужны искусство и мастерство, достижимые лишь после долгих лет литературного творчества. Намного значительней, чем это принято считать, является литературный стиль», — учил поэт. «Когда есть симбиоз этих двух начал, приближаешься к гениальности».

«Эти слова Мориса Карема, — говорил Жак де Декер на коллоквиуме «Морис Карем или глубинная ясность», — показывают, насколько высоки



Марыс Карэм.
Фота Жанін Бюрні

были его требования к процессу создания собственных произведений. Но эта высокая компетентность ничему не служила бы, если не была бы пронизана свежестью, озарена ясностью взгляда, хранимыми писателем всю жизнь и пронесенными через все творчество.

Морис Карем — поэт огромной внутренней культуры. Кроме обладания широчайшими познаниями в поэзии, он был и серьезным читателем жанра литературного эссе, глубоко знал искусство и философию. Он интересовался происхождением и историей всех религий, а в зрелом возрасте принял за изучение восточной мудрости. Он не делал различий между людьми. Единственно, что имело значение в его глазах, — это человеческие добродетели. И для Карема не было ничего важнее этого. Именно человеческие добродетели явились нам в светлых обликах Иисуса Христа, Иоанна Крестителя, Ганди, Рабиндраната Тагора.

Перечитывая недавно книгу Цветана Тодорова «Хвала обыденному», одно из последних произведений XX в., затрагивающее обсуждаемую нами проблему, я вдруг осознала, что чудо поэзии Карема, пожалуй, аналогично чуду голландской живописи XVII в., а именно: «...приняв на себя благодать божественную или не названную, она выполнила предназначение снять тяготевшее над материей проклятие и возрадоваться самому факту существования, позволить идеальному и реальному слиться, а значит, найти смысл жизни в самой жизни [...], заявить о том, что красота может проникнуть в самые отдаленные уголки бытия».

Перевод с французского Светланы Маринчик

Наталля Марцынкевіч (Мінск)

МУЗЕЙ МАРЫСА КАРЭМА Ў СІСТЭМЕ МУЗЕЯЎ БЕЛЬГІІ

У 2000 г. Таварыства «Беларусь — Бельгія» ладзіла вечарыну з нагоды 100-годдзя з дня нараджэння знакамітага бельгійскага паэта Марыса Карэма (1899—1978). Нельга было не зацікавіцца асобай, якую Парыжская акадэмія мастацтваў удастоеў звання «прынц паэтаў» — трэцім па ліку за сто год існавання такога тытула. Ён пісаў для дарослых, для дзяцей. Пісаў так, што быў зразумелы дзецям. Пісаў пра мінулу вайну, і таму такі зразумелы беларусам. Цудоўныя пераклады бельгійскага паэта на беларускую мову зрабіла Эзді Агняцвет. Марыса Карэма настолькі шануюць у Бельгіі, што стварылі персанальны музей паэта, як у нас — Янку Купалу і Якубу Коласу, Максіму Багдановічу і Уладзіміру Караткевічу. А гэта толькі павысіла маю зацікаўленасць вызначанай тэмай, паколькі сама займаюся музейнай справай.

Спецыяльных навуковых даследаванняў пра музей свету ў беларускай гісторыяграфіі, на жаль, яшчэ няма. Вядомы гісторык-музеязнаўца А. Гужалоўскі толькі рыхтуе дапаможнік для студэнтаў. Праўда, аўтар ласкова дазволіў мне азнаёміцца з рукапісам. У бібліятэках замежных выданні пра музей знайсці няпроста — нават у Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі. Адной з асноўных крыніц, якой я карысталася, быў Інтэрнет, а таксама матэрыялы, якія даслала ў Таварыства «Беларусь — Бельгія» мадам Ж. Бюрні, галоўны захавальнік Музея Марыса Карэма.

Найперш разгледзім, што сабой уяўляюць музей Карапеўства Бельгіі.

Бельгія нагадвае музей пад адкрытым небам. У адрозненне ад Беларусі, там захавалася непараўнальная больш сведчанняў даўніны. Гонарам краіны з'яўляецца сусветна вядомы жывапіс XV ст. — «залатога веку» нідэрландскага выяўленчага мастацтва. Большасць музейных збораў Бельгіі па традыцыі складаюць мастацкія творы. Буйнейшымі мастацкімі музеямі з'яўляюцца Карапеўскі музей прыгожых мастацтваў у Брюсселі, Карапеўскі музей прыгожых мастацтваў у Антверпене, Муніцыпальная



Надмагілле Марыса Карэма. Фота Камера-клуба

мастацкая галерэя ў Бруге. Там можна пабачыць палотны вялікага Пітэра П. Рубенса, таемнічага і велічнага Яна ван Эйка, самотнага і ўрачыстага Рагіра ван дэр Вейдэна, вытанчанага Ганса Мемлінга.

Існуюць і больш універсальныя музеі — Карабеўскі музей мастацтва і гісторыі ў Брусселі, Карабеўскі музей Цэнтральнай Афрыкі ў Тэрвурэнэ, Музей побыту Сярэдневякоўя і Новага часу ў Бруге, які называюць яшчэ Музеем Грутхус, паколькі ён знаходзіцца ў доме сям’і Грутхус — жамчужыне грамадзянскай архітэктуры позняга Сярэдневякоўя.

У цэнтры музейнага экспанавання Бельгіі традыцыйна стаіць асоба. Зноў жа вельмі шануюцца мастакі, якім прысвячаюцца асобныя музеі. Вялікую вядомасць набылі Музей Маера ван дэн Берга і Музей Плантэнна — Марэтуса ў Антверпене, а таксама Музей Ганса Мемлінга ў Бруге.

Але што ж сабой уяўляе музей Марыса Карэма? Месціцца ён у доме паэта. Гэты будынак, вядомы як Белы дом, узвядзены ў 1933 г. у традыцыйных архітэктуры правінцыі Брабант, адкуль паэт родам. Статус музея Белы дом набыў пасля смерці Карэма, 13 студзеня 1978 г. Адзіным уладальнікам музея і ўсёй спадчыны паэта выступае Фонд Марыса Карэма, заснаваны 4 снежня 1975 г. Ён жа валодае і выключным правам на выданне твораў паэта. Гэта — тыповы для Бельгіі недзіржаўны музей. І тое, што асобны музей прысвячаны якраз Марысу Карэму, — гэта таксама тыповы для Бельгіі, але ў той жа час і трошкі нетыповы, бо прысвячаны ён не мастаку, а паэту.

Музей Марыса Карэма, зразумела, сваім багаццем фондаў не можа раўніцца з Карабеўскім музеямі Брусселя і Антверпена. Затое ён прываблівае наведальнікаў сваёй адметнасцю, арыгінальнасцю. «Музей не такі, як іншыя!» — з выклікам паведамляе рэклама. Якім чынам гэта дасягаецца?

- Там сабраны ўсе вядомыя ўласныя рэчы Марыса Карэма, пачынаючы ад калыскі і заканчваючы пасмяротнай маскай паэта.
- Там сабраны самыя розныя рэчы, якія адлюстроўваюць атмасферу тых часоў, калі жыў і тварыў паэт.
- Там сабраны экспанаты, якія перадаюць дух родных паэту мясцін — правінцыі Брабант (стараражытны посуд, мёбля, іншыя рэчы).
- Там сабраны творы жывапісцаў і скульптараў, з якімі сябраваў Марыс Карэм.
- У музеі — цэлая галерэя партрэтава паэта.

Усё гэта робіць музей не толькі літаратурным, але і мастацкім, нават гісторыка-этнаграфічным, а дакладней — універсальным.

У музеі ёсьць архіў, у фондах якога захоўваюцца ўсе выдадзеныя творы паэта, рукапісы, пісьмовыя документы, аўдыё- і відэаматэрыялы, творы, пакладзеныя на музыку, фотатэка, фільмы пра паэта, яго перапіска. Кнігі, звязаныя з жыццём і творчасцю Марыса Карэма, складаюць цэлую бібліятэку. Іншымі словамі, практычна ўся спадчына паэта і летапіс яго жыцця канцэнтруюцца ў адным месцы. Архіўная зала і бібліятэка даступныя для ўсіх зацікаўленых асоб.

Фонд паэта пры неабходнасці матэрэяльна падтрымлівае даследчыкаў-карэманазнаўцаў. У музеі праводзяцца навуковыя канферэнцыі, вечарыны паэзіі. Уваход платны. Наведванні — па папярэдній дамоўленасці. Гэта значыць, што музей абыходзіцца без штатных наглядчыкаў, якія вартуюць пустыя залы. Ён працуе на канкрэтных наведвальнікаў.

Накірунак дзейнасці белгійскага музея шмат у чым нагадвае дзейнасць нашых беларускіх літаратурных музеяў. Але ёсьць нам чаму і павучыцца. Вось пра што, у прыватнасці, сведчыць вопыт Музея Марыса Карэма.

- Літаратурны музей можа быць настолькі універсальным, наколькі універсальнай і невычарпальнаі з'яўляецца асова літаратора, якому ён прысвячаецца. Гэта музей — без межаў і аблежаванняў.
- Літаратурны музей толькі тады набывае вялікую каштоўнасць і арыгінальнасць, калі максімальная канцэнтруе спадчыну творцы і выступае яго асноўным захавальнікам.
- Літаратурны музей паспяхова працуе, калі мае канкрэтнага гаспадара, напрыклад, спецыяльна створаны фонд. У парыўнанні з дзяржаўнымі чыноўнікамі фундатары больш зацікаўлены ў захаванні і прапагандзе спадчыны творцы.
- Недзяржаўныя музеі Бельгіі маюць магчымасць зарабляць гроши і ў той жа час карыстаюцца правам на пэўную падтрымку дзяржавы.

Мной больш-менш падрабязна ахарактарызаваны толькі адзін музей Бельгіі. Але і ён дастаткова пераканаўча сведчыць пра неабходнасць культурных контактаў паміж музейнымі ўстановамі Беларусі і Бельгіі.

Светлана Маринчик (Минск)

СТИХИ МОРИСА КАРЕМА В БЕЛОРУССКОЙ ШКОЛЕ

В школах Беларуси изучаются иностранные языки — английский, испанский, немецкий, польский, французский. Иностранный язык — это средство приобщения к культуре другой страны, знакомство с ее традициями, знакомство с иным типом мышления, постижение иного образа выражения понятий, образов, мыслей.

Межкультурный аспект всегда имел большое значение в преподавании иностранного языка, но в последнее время получил особое звучание. В методике преподавания определилась новая тенденция — изучение иностранного языка в процессе постижения культуры, на базе аутентичных материалов. Эта концепция была сформулирована и разработана на международных семинарах в городах Грац (1996), Варшава (1997), Санкт-Петербург (1997), Будапешт (1998), организованных по инициативе Европейского центра современных языков.

Свой вклад в разработку этой концепции внесла и Беларусь. В рамках Республиканской программы «Иностранные языки» созданы учебники французского языка Д. Вадюминой, базирующиеся на концепции «изучение языка через культуру». Помимо богатейшей культуры Франции перед нами открываются врата в мир содружества стран, говорящих на французском языке, стран франкофонии. С бельгийским поэтом Морисом Каремом белорусские школьники могут познакомиться уже на первых страницах учебника. На протяжении последних 30 лет его имя вместе с именами французских поэтов Поля Элюара и Робера Десноса не сходит со страниц школьных учебников. Их стихи позволяют учиться легко, непринужденно, что доставляет радость от занятий. Это очень важно для детей, делающих первые шаги в изучении иностранного языка. Морис Карем писал для своих учеников, и слова учителя остались в книгах навечно. Немногие поэты удостоены Французской академией звания «короля поэтов». Среди них — бельгиец Морис Карем. Часто французские дети спрашивают: «А что, Морис Карем — бельгиец? Я всегда думал, что он француз».

Белорусы знают Карема как мастера слова. Помимо русских переводчиков стихи М. Карема на протяжении многих лет переводила Эди Агнавец. Поэтесса знакомила белорусских читателей с его жизнью и деятельностью. Морис Карем — активный участник Движения сторонников мира, на протяжении нескольких лет он был председателем Бельгийского комитета защиты мира. Поэт приезжал в СССР, участвовал в Пушкинском празднике поэзии. Обо всем этом узнали ученики гимназии № 8 г. Минска на занятиях языкового кружка. К сожалению, в нашей республике ощущается недостаток художественной педагогической литературы на французском языке. Нет профессионального педагогического издания. В этой трудной ситуации на помочь нашим педагогам пришли российские коллеги. Газета «1 сентября», в приложении «Французский язык», опубликовала материалы, посвященные 100-летнему юбилею М. Карема.

Нами была проведена большая поисковая и исследовательская работа. При содействии некоторых родителей гимназии мы получили из музея Мориса Карема в Брюсселе сборники стихов, кассету с записью поэтических произведений автора, биографические материалы и исследовательские работы по его творчеству. Эти материалы, любезно предоставленные нам хранительницей музея Жанин Бюрни, оказали неоценимую помощь в подготовке устного журнала «Наш друг Морис Карем. К 100-летию со дня рождения». Ребята продемонстрировали этот журнал в гимназии перед своими сверстниками, поделились материалами с учениками других школ, изучающими французский язык (№ 74, 79, 145, 174), а также выступили на собрании Общества «Беларусь – Бельгия» в Доме дружбы и культурной связи с зарубежными странами. Конечно, потребовалась большая подготовительная работа по отбору и адаптации материалов с тем, чтобы ребята смогли воспользоваться полученными книгами и документами. Стремление к полному пониманию стихов и документов, полученных из Музея Мориса Карема, будет для них стимулом в дальнейшем обучении. Творчество Мориса Карема открыто для молодых исследователей!

Таццяна Махнач (Мінск)

БЕЛЬГІЯ Ў БЕЛАРУСКІМ ДРУКУ

Паматэрыйлах беларускага друку можна вызначыць, як у грамадска-палітычным кантэксце развіваліся беларуска-бельгійская сувязі на працыту мінулага стагоддзя, калі ўзаемаадносіны паміж краінамі گрунтаваліся на ідэалагічных падыходах. Каб уявіць гэтыя дачыненні, мною праведзена бібліяграфічнае даследаванне «Бельгія ў беларускім друку». Гэта каля пяцісот інфармацыйных адзінак па гісторыка-культурных сувязях. У храналагічным плане яна ахоплівае амаль сто гадоў (1902–2001 гг.) і дае магчымасць убачыць цэласную карціну ўзаемных адносін.

На пачатку XX стагоддзя Бельгія прадстае перад беларускім чытачом праз творчасць бельгійскага пісьменніка Марыса Метэрлінка. У 1902 г. у Бельгіі была выдадзена яго драма «Монна Ванна», і ў тым жа годзе на сцэне Мінскага гарадскога тэатра адбылася прэм'ера гэтай п'есы, рэцэнзіі на якую з'явіліся ў газеце «Северо-Западный край» (6, 7 окт.) — «Монна Ванна» і «Метэрлінк и его драма «Монна Ванна»». У 1908 г. на старонках газеты «Минское эхо» (30 окт.) чытаем артыкул П. Кагана «Разгадка «Синей птицы», прысвечаны вядомаму твору М. Метэрлінка. М. Карапіцкі піша пра Метэрлінка ў артыкуле «Искусство будущего» у газеце «Окраина» (7 сак.). Гэта першыя беларускія публікацыі, звязанныя з Бельгіяй і адзначаныя ў складзенай бібліяграфіі.

Вялікую цікавасць выклікае рэдакцыйны артыкул «Бельгія і ... Беларусь», надрукаваны ў газеце «Гоман» (Вільня) у 1916 г. (11 верас.), які, лічу, актуальны і зараз. Названы артыкул пра бельгійскае нацыянальнае адраджэнне ў XIX стагоддзі — прыклад для беларусаў на пачатку XX стагоддзя. Аўтар піша: «Бельгія і наш Край — на першы погляд, нічога супольнага мець не могуць, а ўсё ж такі ў іх ёсць адна супольная рыса, якая выступае вельмі ярка. У нас прывыклі глядзець на Бельгію як на французскую зямлю; але ж гэта памылковы погляд. Ні ў сваёй мінуўшчыне, ні цяпер Бельгія не была і не ёсць французской... Незавідныя палітычныя варункі і суседства Францыі зрабілі тое, што

французская культура і французская мова пашырыліся не толькі між блізкімі да французаў валонамі, але і між вышэйшымі і сярэднімі класамі фланандцаў. Шляхта зусім адраклася ад свайго народу і роднай мовы...» На пачатку XIX стагоддзя ўзімі фланандскі нацыянальны рух, які зрабіў Бельгію незалежнай дзяржавай, а для Беларусі незалежнасць тады заставалася гісторычнай перспектывай. Гэта, напэўна, адзіны ў той час артыкул, які падкрэслівае агульнае ў гісторыі Бельгіі і Беларусі. У наш час, у бюлетэні «Кантакты і дыялогі» (1997. № 2), артыкул З. Хадакова «Беларусь – Бельгія: гісторычныя паралелі» пашырае нашы веды аб супольным у грамадскім жыцці абедзвюх краін.

Бельгійская літаратура пад час свайго адраджэння прайшла вельмі кароткі шлях нацыянальнага развіцця і хутка стала вядомай сярод еўрапейскіх літаратур. У 20–30-я гг. XX ст. у пралетарскай Беларусі расце цікавасць да белыгійскай літаратуры. Таму «Чырвона сейбіт» (1927. № 20, 21) друкуе артыкул белыгійскага пісьменніка Леона Берж'е «Пралетарскія раманісты Бельгіі». У адказ белыгійская камуністычна газета «Драпо Руж» змяшчае на сваіх старонках нататкі аб гэтай публіканы, у якіх спадзяеца, што цікавасць да белыгійскай літаратуры будзе спрыяць развіццю больш сталых культурных адносін паміж Бельгіяй і Беларуссю. У tym жа годзе газета «Савецкая Беларусь» знаёміць сваіх чытачоў з апавяданнем аднаго з «пралетарскіх раманістаў Бельгіі» Жака Туселя «Каменаломні» аб жыцці белыгійскіх шахцёраў. Творчасці гэтага пісьменніка прысвяціў артыкул «На шляхах да пралетарскай літаратуры ў Бельгіі» З. Снежка, які пачаў распрацоўваць у беларускім літаратуразнаўстве белыгійскую тэму. У часопісе «Узвышша» (1928. № 1) выходзіць яго грунтоўны артыкул «Бельгійская літаратура». Аўтар адзначае, што гэты артыкул ён напісаў з дапамогай свайго белыгійскага калегі Леона Берж'е. Такім чынам пачынаюць развівашца літаратурныя ўзаємасувязі. Крытык разглядае творчасць пісьменнікаў з групы «Маладая Бельгія», якая ставіла сабе за мяту ўтварэнне нацыянальнай белыгійскай літаратуры. Да іх належала Шарль дэ Кастан, Каміль Леманье, Жорж Родэнбах, Марыс Метэрлінк, Эміль Верхарн, Жорж Экаўт і іншыя.

«Узвышша» вядзе рубрыку «Хроніка», дзе паведамляе, над чым працујуць замежныя (у tym ліку белыгійскія) грамадскія дзеячы і пісьменнікі. Часопіс адзначае, што вядомы белыгійскі грамадскі дзеяч доктар Шамельгут сабраў шмат матэрыялаў аў Беларусі для кнігі «Народы Еўропы і барацьба нацыянальнасцяў»; Леон Берж'е піша ўспаміны аў пісьменніках П'еры Брадкурэнсе і Е. Экаўце, якія былі яго літаратурнымі настаўнікамі. Такую ж рубрыку вядзе і часопіс «Маладняк» (1930. № 5). На старонках газеты «Чырвоная Беларусь» (1930. 10 лют.) друкуеца апавяданне Леона Берж'е «Вартавы» у перакладзе З. Белага. У 1934 г. у перакладзе Леанілы Чарняўскай, жонкі Максіма Гарэцкага, выходзіць кніга Шарля дэ Кастана «Тыль Уленшпігель», якая перавыдаецца напярэдадні Другой сусветнай вайны ў 1940 г. (больш на беларускай мове яна не выдавалася).

Такім чынам, у першай палове XX стагоддзя беларускі чытач знаёміцца з Бельгіяй і яе культурай на старонках друку пераважна праз мастацкую літаратуру — перакладныя творы і артыкулы літаратурных крытыкаў.

У другой палове XX ст. і асабліва ў апошнія пятнаццаць гадоў бельгійская тэматыка на старонках беларускага друку стала больш разнастайнай і цікавай для чытача. Цікавасць да Бельгіі і яе культуры пашырылася, бо змянілася грамадска-палітычная сітуацыя ў Беларусі, адчыніліся межы краін. Людзі сталі мець магчымасць бачыць раней невядомыя краіны, знаёміца з іх культурой сваімі вачымі.

У пасляваенныя гады не знікла цікавасць да бельгійскай літаратуры. У 1955 г. у сувязі са стагоддзем з дня нараджэння Эміля Верхарна ў часопісе «Советская Отчизна» (№ 3) былі апубліканы яго вершы ў перакладзе І. Сіманоўскага. Са старонак газеты «Літаратура і мастацтва» (1959. 29 крас.) чытачы пазнаёміліся з вершам Давіда Шэйнера «Зімовая песня» у перакладзе У. Бойкі. У літаратуразнаўстве трэба адзначыць выхад у свет кнігі Б. Міцкевіча «Шарль де Костер и становление реализма в бельгийской литературе» (1960).

У гэты час адной з формаў супрацоўніцтва з замежнымі дзяржавамі было правядзенне Дзён, Тыдня, Дэкаад культуры асобных краін. У ліпені 1956 г. у Мінску праходзіў Тыдзень бельгійскага кіно, падзеі якога знайшлі сваё адлюстраванне ў артыкулах Е. Бондаравай «Первое знакомство. Фестиваль бельгийского киноискусства» (Совет. Белоруссия. 25 июля) і А. Сурскага «Тыдзень бельгійскага кіно» (Звязда. 27 ліп.). Беларусы ўпершыню пазнаёміліся з бельгійскім кінамастацтвам. У тыя ж гады ў грамадзян Беларусі з'явілася магчымасць самім пабачыць Бельгію, і яны дзеляцца сваімі ўражаннямі са старонак газет. Гэта нататкі савецкага марака Л. Козыра «Сваіма вачымі» (Чырвон. змена. 1954. 15 крас.), дарожныя нататкі журналіста В. Палякова «На Бельгіі і Галандыі» (Звязда. 1959. 26 мая) і расказ І. Кулініча, сведкі трагедый на бельгійскай шахце «Марсінэль» (Віцеб. рабочы. 1954. 14 верас.).

Пад час Другой сусветнай вайны беларусы змагаліся з фашыстамі ў бельгійскім Супраціўленні ў атрадзе «За Радзіму». Пра гэтыя падзеі распавядаюць артыкулы Я. Рэнікава «Яны змагаліся ў Бельгіі» (Магілёўск. праўда. 1959. 22 ліп.), Ю. Клімовіча «В лесах Бельгии» (Совет. Белоруссия. 1965. 13 июля), Я. Рамановіча «Неуловимый Ян» пра ўдзельніка партызанскаага руху на тэрыторыі Бельгіі І. І. Шыяна (Во славу Родины. 1990. 13 окт.) і інтэрв'ю з ім «Скрозь церні» у «Мінскай праўдзе» (1990. 13 студз.). Нягледзячы на сумесную барацьбу з фашызмам, пасляваенныя міждзяржаўныя адносіны носяць эпізадычны характар, а ў друку падкрэсліваецца супрацьлегласць ідэалогій. У 1974 г. дэлегацыя Бельгійскай сацыялістычнай партыі наведала Мінск (Звязда. 22 чэрв.). Да 45-годдзя Кампартыі Бельгіі часопіс «Камуніст Беларусі» (1966. № 8) публікуе артыкул «Во главе масс», «Чырвоная змена» — артыкул В. Кузняцовой «Табе зайдзросціць дзяўчынка

з Бельгіі» (Чырвон. змена. 1961. 23 верас.), дзе параўновае шчаслівае савецкае дзяцінства з дзяцінствам у капиталістычнай краіне. Дзіцячая газета «Зорыка» (1966. 29 янв.) друкуе рускі тэкст песні бельгійскіх піянераў «С песней в путь выходим». Як вядома, пасля вайны шмат беларусаў засталося жыць у Бельгіі, але дзеци некаторых эмігрантаў у савецкі час адпачывалі ў Беларусі ў піянерскім лагеры «Зялёны бор», што ў Крыжоўцы. Аб гэтым распавядае Дз. Чаркасава ў газете «Голос Радзімы» (1979. 16 жн.). Пазней гуманітарныя контакты пашыраюцца і беларусы маюць магчымасць параўноўваць лад жыцця абедзвюх краін. У 1990 г. беларускаму пісьменніку У. Ліпскаму давялося пабываць у Бельгіі ў дзіцячым скайцкім лагеры, аб чым ён паведаміў у артыкуле «Чатыры дні ў скайтах: Бельгійскі дзённік» (Звязда. 1990. 5, 7 верас.). Дзіцячая газета «Переходный возраст» (1995. № 8) публікуе «Дневник моего лета» беларускай школьніцы Ю. Мары аб паездцы ў Бельгію.

У Бельгіі, у Лювенскім каталіцкім універсітэце пасля вайны вучылася беларуская моладзь, якая выдавала «Інфармацыйны бюлетэн Саюзу беларусаў Бельгіі», дзе паведамляла аб культурным жыцці дыяспары. У гэты час у Бельгіі жыў і працаваў вядомы кампазітар Мікола Равенскі (яго магіла знаходзіцца ў Лювене). У беларускім друку (у tym ліку і эмігранцкім) яму прысвячана шмат артыкулаў. Былы студэнт гэтага універсітэта Б. Рагуля выдаў успаміны «Беларускае студэнцтва на чужыні» (Лондан (Канада); Нью-Ёрк, 1996), якія знайшлі водгук ў Беларусі ў артыкулах В. Астрогі, А. Карлюкевіча, С. Чыгрына, А. Бяляцкага. Да гэтага часу карэспандэнцыі з Бельгіі дасылае выпускнік Лювенскага універсітэта Янка Жучка, старшыня суполкі беларусаў у Бельгіі, які шмат друкуеца ў замежным беларускім друку і зрэдку ў нашай краіне.

У 60-я гг. працягваеца культурны абмен паміж нашымі краінамі, які раней пачаўся з Тыдня бельгійскага кіно ў Мінску. Пашыраюцца яго формы. У Мінск на гастролі прыязджала музыкант-арганіст Флор Пеетэрс. Аб ім — у артыкуле В. Нікалаева «За пультам — Флор Пеетэрс» (Мін. праўда. 1963. 16 кастр.). Артыкул Б. Крэпака «Бельгія, якая яна ёсць» (Літ. і мастацтва. 1965. 5 кастр.) распавядае пра выступаўку карцін бельгійскіх мастакоў-графікаў у Мінску. Газета «Советская Белоруссия» (1969. 12 авг.) у артыкуле А. Астрамецкага паведамляе пра гастролі ў Бельгіі Дзяржаўнага ансамбля танца БССР.

Трэба адзначыць, што ў наступныя гады і да нашага часу культурны абмен знаходзіцца на невысокім узроўні і носіць, на жаль, амаль аднабаковыя характеристар. Беларускія газеты паведамляюць, што з выступленнямі ў Бельгіі выязджалі самадзейны ансамбль песні і танца «Брэстчанка» (Заря. 1990. 21 июня), ансамбль «Красавік» Мінскага універсітэта культуры (Беларус. 1994. № 4), дзявочы хор Беларускага каледжа мастацтваў — на фестываль у Неерпельдэ (Літ. і мастацтва. 1998. 17 ліп.), ансамбль музычнай і харэаграфічнай мініацюры «Бліскавіца» (Кантакты і дыялогі. 1999. № 5).

Таксама з прэсы мы даведваемся аб tym, што ў Бельгіі паспяхова прайшлі выстаўкі карцін беларускіх мастакоў Андрэя Задорына і Андрэя Смалянкі. Пра выстаўку беларускага габелена гаворыцца ў артыкуле М. Старых «Беларускі габелен у Бельгіі» (Добры вечар. 1993. 2 жн.). Пад час акцыі «Літаратурны экспрэс «Еўропа–2000» Мінск пабачыў фламандскі пісьменнік Камель Ванхол (Кантакты і дыялогі. 2000. № 9), а з беларускага боку пазнаёміца з Бельгій мелімагчымасць пісьменнікі В. Іпатава, Л. Дранько-Майсюк, А. Федарэнка.

На старонках беларускага друку з'яўляюцца новыя пераклады з бельгійскай літаратуры. Раней У. Дамашэвічам былі перакладзены і надрукаваны ў часопісе «Полым'я» (1969. № 5) апавяданні Анры Карнелюса «Чорныя барабаны» і Альбера Эгпарса «Калі Юда зваўся Цыцэронам». У апошнія гады з'явіліся перакладчыкі, якія перакладаюць з французскай і нідэрландскай. Так, у «Полымі» (2000. № 5) было апублікована эсэ Філіпа Бласбана «У сапраўдным выгнанні» ў перакладзе Ю. Барысевіча. У часопісе «Крыніца» (1994. № 12) — драма «Эскурыял» Мішэля дэ Гельдэрода ў перакладзе А. Асташонка і артыкул аб ім, у «Немане» (1988. № 8, 9) — раман Хюберта Лампо ў перакладзе В. Ошыса «Явление Иоахима Стиллера» і фантастычныя навэлы ўраджэнца г. Гента Жана Рэя ў перакладзе І. Найдзянкова і С. Уфімцевай (Всемир. лит. 1999. № 2, 9; Навіны Бел. акадэміі. 1992. 24 крас. 24 ліп., 7, 14 жн.), творы Ж. Сіменона ў перакладзе Н. Мацяш і А. Асташонка. Найбольш папулярнымі бельгійскімі паэтамі на старонках беларускіх часопісаў і газет з'яўляюцца Эміль Верхарн у перакладах І. Сіманоўскага, М. Багдановіча, Л. Баршчэўскага і Марыс Карэм у перакладах Э. Агняцвет.

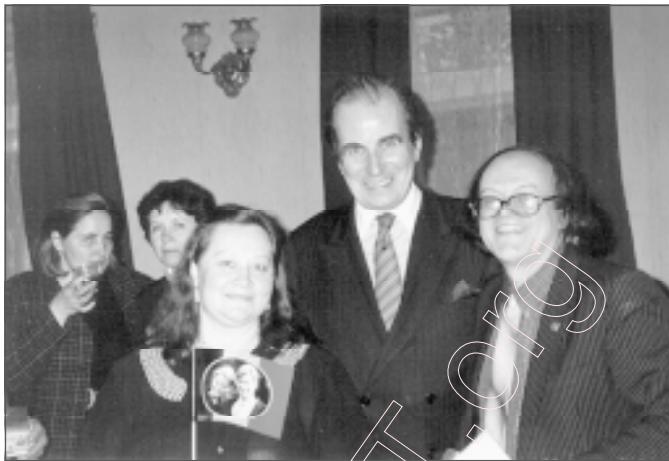
На сцэне Нацыянальнага тэатра оперы і балета быў паставлены балет «Ціль Уленшпігель» (Лібрэта У. Елізар'ева, музыка Я. Глебава). Беларускія тэатральныя дзеячы цікавяцца бельгійскай драматургіяй. У «Чырвонай змене» (1985. 23 ліп.) надрукавана рэцензія на спектакль, паставлены Беларускай студыяй тэлебачання па п'есе Й. Вандэло «Тыдзень капітанаў», а на сцэне Гомельскага незалежнага тэатра ішоў спектакль па п'есе Ф. Кромелінка «Ты, ты, ты», аб чым паведамляеца ў артыкуле Л. Наўменавай «Усё, як у жыцці» (Нар. воля. 1998. 13 студ.).

Як адзначалася раней, з падзеннем «жалезнага занавесу» міждзяржаўныя адносіны выйшлі на дыпламатычны ўзровень. У Бельгіі адчынілася пасольства Беларусі. Пашыраюцца грамадскія і навуковыя контакты паміж Беларуссю і Бельгіяй. Беларускія газеты друкуюць інтэрв'ю з бельгійскімі вучонымі, якія прыязджаюць да нас. Так, прафесар П. Вене ў «Навінах АНБ» (1995. 3 лістап.) дае інтэрв'ю пра навуковы праект INTAS, «Вестник фонда фундаментальных исследований» (1997. № 2) друкуе выступленне праф. Д. Гоулда на Міжнародным семінары ў Мінску на гэту ж тэму. Бельгійская вучоная і педагогі Ф. Дэсар, Х. Хальсберг, А. Гадар удзельнічалі ў Мінскім лінгвістычным універсітэце ў Міжнароднай канферэнцыі

«Беларусь – Бельгія: дыялог культур», матэрыялы якой выйшлі асобнай кнігай у 1998 г. Прафесар В. Віле і прафесар К. Цітгат з брусьельскага Інстытута Erasmus гутараць з журналістам газ. «Аргументы и факты» (1994. № 45) пра дапамогу Мінскаму лінгвістычнаму універсітэту, студэнты якога праходзяць стажыроўку ў Бельгіі, а да нас прыязджаюць бельгійскія студэнты. У артыкуле У. Бандарэнкі «Андрей, Чернобыль... — с французским прононсом» (Рэспубліка. 2000. 30 снеж.) распавядзеца пра стажыроўку ў Гомельскім універсітэце студэнткі-русісткі Жулі Канціно. «Народная воля» (1998. 22 кастр.) друкуе інтэрв'ю Ірыны Крэн з доктарам права Марысам Масанжам дэ Каломбам пра гуманітарную дапамогу Беларусі і інтэрв'ю Г. Мацошынай са Стэфам Горысам, дэпутатам Бельгійскага парламента і Савета Еўропы, пра сучаснае палітычнае становішча Беларусі (2001. 6 лют.). У Антверпене ў Інстытуце трапічнай медыцыны вядзе гутарку аб СНІДЕ з доктарам Бобам Каленбюндэрсам Г. Мацошынай (Нар. воля. 2000. 31 сак.), а ў БруSELі В. Мяшкоў размаўляе аб сюрпризах надвор’я з супрацоўнікам Каралеўскага метэаралагічнага інстытута Люкам Дэбантрыдзерам (Совет. Белоруссия. 1999. 17 авг.).

Цяпер і «простыя» беларусы маюць магчымасць пабачыць Бельгію сваімі вачыма, якая прываблівае нас незвычайнай, не тыповай для Беларусі архітэктурой, высокай бытавой культурай і культурай увогуле. Таму ў выніку шматлікіх вандровак з’яўляюцца разнастайныя краязнаўчыя артыкулы пра Бельгію. Газета «Туризм и отдых» (1996. 20 июня) прываблівае сваіх чытачоў у Бельгію артыкулам М. Жыўлюк «Под звон мечей» пра горад Буён. Пра першую газавую атаку ў горадзе Іпр пад час Першай сусветнай вайны расказваюць газеты «Навіны» (1999. 6 жн.) і «Хроніка» (1999. № 4). У горадзе Лювене ў той жа час немцамі была знішчана унікальная бібліятэка, заснаваная ў XV ст. (Книга и мы. 1998. 29 мая – 5 июня). Пра звычай жыхароў і архітэктуру фланандскіх гарадоў Бруге і Сінт-Ніклаас — у артыкулах М. Лук’янава «Омары для старины Жюля» (Вечер. Минск. 2000. 19 июня) і А. Сяднёва «Чтобы не сломалась статуя, нужно поломать голову» (Вечер. Брест. 1997. 1 янв.). Пра невялікі гарадок Бэнш у Валоніі, дзе знаходзіцца Міжнародны музей карнавалу і масак, піша Т. Кухаронак, якая была там на навуковай канферэнцыі (Мастацтва. 1997. № 7). Пра сярэдневяковага кнігадрука з горада Анверпена Крыстофа Плантэна мы чытаем у артыкуле дырэктара Музея Плантэна — Марэцюса Франсіна дэ Нава (Книга и мы. 1995. № 11). Аўтар гэтых радкоў наведаў вышэйназваны музей мінулым летам, а таксама пабачыў гарады Брусьель, Антверпен, Бруге, Цюрнхаўт, Брасхаат. Бельгія — краіна прыгожых старажытных гарадоў, утульных дамоў, зялёных лугоў, цудоўных кветак і гасцінных людзей, якія любяць сваю радзіму.

Пашырэнне культурных, навуковых, міждзяржаўных сувязяў выклікала неабходнасць стварэння Таварыства «Беларусь – Бельгія», дзейнасць якога спрыяе двухбаковым гуманітарным контактам, аб чым сведчаць



Удзельнікі Міжнароднага «круглага стала» «Беларуска-бельгійскае грамадска-культурнае ўзаемадзеянне». У цэнтры Таццяна Махнач, Марыс Масанж дэ Каломб, Вадзім Салееў

шматлікія публікацыі. Гартаючы старонкі беларускіх газет і часопісаў на працягу ста гадоў, можна ўяўіць цэласную карціну развіцця грамадска-культурных дачыненняў паміж Беларуссю і Бельгіяй. Спадзяюся, што дадзены культуралагічны агляд даў магчымасць зрабіць гэта.

Владимир Макаров (Минск)

О ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ БЕЛЬГИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ПО СОКРОВИЩАМ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ БЕЛАРУСИ

Людям свойственно подводить итоги прожитого и пережитого. Тем более за такие периоды, как столетие. Уходит старое поколение, и, словно опасаясь, что в круговороти новых забот и перспектив многое из накопленного культурного богатства может безвозвратно исчезнуть, оно стремится закрепить в летописи века особо важные проблемы. Не этим ли объясняется, например, то, что в начале третьего тысячелетия вновь обострился вопрос о культурных ценностях, которые во время войны были утрачены законными владельцами и в результате, по разным причинам и при разных обстоятельствах, оказались в других странах Европы или за океаном. Конечно, мировое общество не раз обращалось к проблеме реституции перемещенных культурных ценностей, выразив свою позицию в многочисленных документах международного значения, но все это как бы застыпало в дипломатических формулах или в отвлеченных юридических констатациях. А если за прошедшие полвека какие-либо крупные акты реституции действительно имели место, то это происходило пусть и при торжестве справедливости, но совсем не в силу авторитета международных конвенций. Так, после войны французским властям удалось обнаружить в Германии и возвратить на родину большое количество произведений искусства, главным образом картин, конфискованных немцами во время оккупации Франции. Возвращение Дрезденской галереи было осуществлено на основании межгосударственного соглашения, но трудно допустить, что здесь не проявился особый характер политических и идеологических отношений между Советским Союзом и тогдашней ГДР.

Иными словами, указанная деятельность не получила подлинно международного размаха, она ограничивалась, как правило, отдельными актами, имевшими скорее символический смысл, вроде возвращения какой-либо культурной реликвии во время официального визита высокого гостя. За всем этим

скрывается порой нежелание расстаться с трофеинными приобретениями. Такие проявления национального эгоизма хорошо известны. Давно уже Греция требует вернуть ей скульптуры Парфенона, вывезенные еще в 20-е гг. XIX в. на основании сомнительной сделки и хранящиеся ныне в Британском музее. В иных случаях чужие культурные ценности скрываются в тайных хранилищах и архивах, в запасниках государственных музеев. Трудно вообразить, сколько таких сокровищ растеклось по частным коллекциям во всем мире.

Нам все это хорошо известно из собственного горького опыта, особенно в связи со Второй мировой войной, когда большая часть белорусских музеев, библиотек, архивов была разграблена, многие реликвии нашей культуры были вывезены и до сих пор находятся за рубежами Беларуси. Мы даже не знаем, сколько культурных ценностей в действительности было потеряно в годы войны — каталогизировано из них не более 5 процентов¹. Некоторые из них, возвращенные из Германии, оказались в России или на Украине.

Думается, рано или поздно можно договориться с ближним зарубежьем о том, чтобы вернуть, например, из Киева наиболее ценную часть библиотеки Хрептовичей. Или из Саратовского художественного музея — замечательные полотна авангардистов, вывезенные когда-то из Витебска, или скорининские реликвии — первопечатные книги, тем более что в России они имеются в большом количестве экземпляров. Скорее всего мы не слишком настойчиво стучались туда, и те, от кого зависит решение, может быть, даже не знают о наших проблемах.

Но добиваясь возвращения того, что находится в чужом владении и по праву должно принадлежать нам, не следует забывать, что, как показывает жизнь, на такие требования редко откликаются. Причина того вряд ли кроется в отсутствии соответствующей юридической базы. На самом деле такая база, более чем достаточная, имеется благодаря многочисленным конвенциям, призывающим декларациям ООН, ЮНЕСКО. Под такими документами, кстати, есть и наши подписи. Чтобы по-настоящему сдвинуть эту проблему с места, необходимо проявить и добрую волю. Примеры такого поведения, к счастью, были. Что бы ни говорили о мотивах передачи Советским Союзом Дрезденской галереи тогдашней ГДР, в послевоенной истории это остается, пожалуй, уникальным по масштабам и значению актом реституции чужих культурных ценностей.

Хорошо, конечно, могут возразить, играть в благородство, если тебе это ничего не стоит. Ведь Беларусь не могла бы показать равновеликого

¹ Мальдзіс А. Практыка вяртнання культурных каштоўнасцей у Беларусі: ёўрапейская норма і ўыключэнне з правіл? // Рээтыгуцца культурных каштоўнасцей: Матэрыялы Міжнароднай науکовай канферэнцыі, якая адбылася ў Мінску пад эгідай UNESCO 19–20 чэрвеня 1997 г. Мн., 1997. С. 238.

примера — у нас нет ни золота Шлимана, ни, очевидно, архивов из Нидерландов или Бельгии. Но у нас с послевоенного времени тоже оказалось богатство — пусть другой природы, но тем не менее особой культурной ценности. Это книги, которые в первые послевоенные месяцы поступили к нам из Германии.

В Национальной библиотеке Беларуси, а также в других учреждениях Минска, например, в Государственном лингвистическом университете, хранится большое количество книг, изданных в странах Западной Европы и отмеченных особой судьбой. Они попали к нам путями войны и до сих пор несут на себе — в прямом и переносном смысле — печать того времени. Начиная с 1941 г., после разгрома и оккупации многих стран в Европе, немецкие службы осуществили массовую реквизицию культурных ценностей, включая книжные собрания, у лиц, которые предпочли эмиграцию или были репрессированы оккупационными властями. Это были политические деятели, иногда очень высокого уровня, люди делового и финансового мира, представители творческой интеллигенции. Среди них было немало лиц еврейской национальности. Гонениям подвергались и многие организации, прежде всего политические. С еще большим размахом эта политика проводилась на Востоке, в частности, в Польше, а позже, с началом войны против Советского Союза, на территории Беларуси, Украины, России и Прибалтийских республик. Отобранные ценности вывозились в Германию. Книги концентрировались в нескольких хранилищах. Здесь же оказались и библиотеки, конфискованные нацистами в самой Германии. По-видимому, лишь небольшая часть этих книг была рассортирована и распределена по новым адресам. С окончанием войны книги из хранилищ, расположенных на занятой нашими войсками территории, были транспортированы в Советский Союз. Уже в 1945 г. часть из них оказалась в Беларуси. Среди них были и такие, которые вернулись в родные места. Но многие книги прибыли к нам с чужой «пропиской».

Во многих случаях легко определяются владельцы личных библиотек — по экслибрисам, выполненным от руки посвящениям можно утверждать, что у нас находится какая-то часть домашних библиотек Ж. Рейнака, Л. Блюма, Ж. Манделя, А. Бернштейна, М. Монда, Л. Пьер-Кена, Л. Леви, Б. Суварина, И. Рубинштейн и многих других представителей политического и творческого мира Франции.

Довольно много в Национальной библиотеке Беларуси и книг бельгийского происхождения, главным образом на французском языке. Как правило, они легко идентифицируются, так как многие из них выпущены за 2–3 десятилетия до Второй мировой войны бельгийскими издательствами — брюссельскими или провинциальными, чаще всего льежскими. Иногда на них обнаруживаются и более конкретные признаки — библиотечные печати. Но особенно интересны книги с дарственными авторскими надписями, обращенными к бельгийским государственным или культурным деятелям.

Неся на себе приметы времени, они часто свидетельствуют о драматических событиях и приобретают таким образом некий символический смысл: ведь эти книги пострадали, как пострадали многие тысячи людей, которые по политическим, расовым или другим соображениям считались врагами рейха. Среди таких людей оказались и многие из тех, кого лишили прав, имущества, заставили искать спасения в других странах и, может быть, лишили жизни и кто более шестидесяти лет спустя напомнил о себе столь необычным образом.

Назовем прежде всего имя Поля ван Зеланда, занимавшего ключевые посты в довоенном и послевоенном правительстве Бельгии. Некоторая часть его библиотеки оказалась у нас, в Минске. На одной подаренной ему книге можно прочитать авторскую надпись: «Г-ну Полю ван Зеланду, премьер-министру, с уважением де Грюбен» (книга вышла в 1937 г. и посвящена экономической политике Германии). Автографы примерно такого же содержания обнаруживаются на книгах О. Лусвера («Колониальная проблема с международной точки зрения», 1936), Л. Моро («Баланс акционерных обществ», 1934), А. Дидье де Ру («В порыве туч», без даты) и в несколько более личной тональности — на книге М. ван Бевеланда «Побег»: «Моему дорогому великому брату Полю Зеланду. 15 сентября 1936 г.». Некоторые книги свидетельствуют о международном признании деятельности П. ван Зеланда. Так, английский политик Д. Дэвис, известный, в частности, как один из основателей Лиги Наций, пишет на своей книге «Проблема XX века: Исследование международных отношений»: «Его превосходительству г-ну ван Зеланду, премьер-министру Бельгии, в знак высокой оценки его заслуг в деле Справедливости и Мира. 17 апреля 1936 г.». На посвященной У. Черчиллю книге «У пропасти» Дэвис снова подчеркивает: «...г-ну ван Зеланду в знак признания его больших заслуг перед Лигой [Наций]. 24 октября 1936 г.». А вот и французские автографы: «Г-ну ван Зеланду, премьер-министру Бельгии, эти несколько страниц, посвященных роли бельгийского правительства во время войны, от одного француза с почтением. Париж, 16 июня 1936 г.» (А. Шатель. «Упущеный мир: Переговоры в 1917 г.». Париж, 1936); или: «Господину Президенту ван Зеланду с выражением почтения» (Р. Оше. Управляемая экономика: Согласия и соглашения. Париж, 1936), а также надпись аналогичного характера на книге Э. Жиро «Исполнительная власть в демократиях Европы и Америки» (Париж, 1938). Наконец, как любопытный документ истории Франции и франко-бельгийских отношений — автограф наследника французского престола, жившего тогда изгнаниником в Бельгии: «Господину министру ван Зеланду. Генрих. Граф Парижский. 1937 г.», на книге, изданной в том же году в Париже с курьезным, при сопоставлении с именем автора, названием «Пролетариат».

Эмиль Вандервельде — еще одна видная политическая фигура Бельгии первой половины XX в. Один из руководителей Рабочей партии страны,

а также II Интернационала, он был некоторое время министром иностранных дел. Есть основания полагать, что и из его личной библиотеки к нам попали книги. Об этом свидетельствует, в частности, адресованная ему дарственная надпись французского писателя А. Шамсона на книге «Год побежденных» (1934).

Особо следует сказать о книгах из библиотеки Фридриха Адлера, австрийского социал-демократа и секретаря II Интернационала, жившего с 1935 г. в Бельгии до момента оккупации страны немцами. Симптоматичны имена авторов и характер дарственных надписей на книгах. Среди них мы видим книгу «Иисус» (1927) — «Фрицу Адлеру с глубоким уважением. Анри Барбюс», а также работу Б. Николаевского «Азef: История предательства» (1932) с автографом на немецком языке — «Глубокоуважаемому товарищу Фрицу Адлеру в знак дружбы от Б. Николаевского, Берлин. 10 мая 1932 г.». На книге Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», опубликованной в 1931 г. в Париже на французском языке, читаем автограф переводчика: «Моему дорогому Фридриху Адлеру как свидетельство духовного единства и сердечной дружбы. Браке. 10 марта 1934 г.».

Естественно возникает вопрос о книгах из публичных библиотек, а также из библиотек, принадлежавших различным организациям и учреждениям Бельгии. В отношении некоторых других стран подобный вопрос не вызывает трудности: такие книги узнаются по библиотечным штампам, экслибрисам и даже по листкам регистрации выдачи книг. География подобных фактов показательна: Беларусь (Библиотека мужской гимназии в Могилеве); Нидерланды (Французский институт в Амстердаме); Греция (Библиотека еврейской общины в Салониках). Количественно выделяются французские библиотеки: Теософское общество Франции, Кружок офицеров, Библиотека литовских евреев им. Я. Рудмана, а также Украинская библиотека им. С. Петлюры. Вместе с широко известной Русской библиотекой им. И. С. Тургенева в Париже отметим Русскую библиотеку им. Лаврова. Австрия представлена Библиотекой трудящихся в Бригиттенеу.

Судя по этому перечню, можно заключить, что в общем и в своем отношении к библиотекам массового пользования немецкие оккупационные власти руководствовались теми же мотивами, что и в отношении частных книжных собраний. С той, однако, особенностью, что в западных странах библиотеки государственной принадлежности, т. е. в политическом отношении, так сказать, нейтральные, не подвергались конфискации (в отличие от оккупированных областей Советского Союза, где фактически все библиотеки подвергались разграблению или уничтожению). Во всяком случае, это известный факт — богатейшие коллекции Французской национальной библиотеки или Французской академии в военные годы сохранились полностью, как и библиотеки высших учебных заведений. Тем более обращает на

себя внимание то, что в Бельгии нацисты, очевидно, по-особому обошлись со Школой высших исследований Гента. Иначе было бы трудно объяснить тот факт, что в Минске среди книг бельгийского происхождения нередко обнаруживаются издания с печатью «Ecole des hautes études. Gand. Quai au blé» (например, на книгах таких авторов, как А. Бремон, Ж. Ривьер и т. д.).

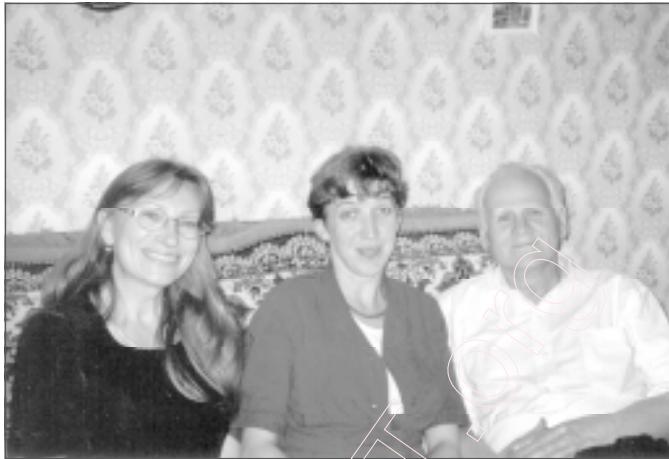
Военное лихолетье сказалось не только на судьбе государственных и общественных деятелей Бельгии. Оно разрушило и привычный уклад жизни многих граждан, не связанных с высокой политикой. Такое испытание, в частности, выпало на долю профессора Льежского университета Олимпа Жильбара (*Olympe Gilbart*). В Словаре бельгийских писателей (1930) о нем всего несколько строчек: «Родился в Льеже в 1874 году. Доктор философии и литературоведения (романская филология), главный редактор газеты «*La Meuse*» (французское название реки Маас. — *B. M.*). Автор четырехтомного труда «Льеж во время I мировой войны» (1919). Публикуется в бельгийских и французских изданиях». Нам неизвестно, к сожалению, написал ли О. Жильбар о бедствиях Льежа в период оккупации 1940–1944 гг. В этом городе-музее, чудесном центре культуры, много бесценных памятников архитектуры, некоторые из них восходят к X в. Война привела его в состояние разрухи, почти 25 тыс. зданий в нем было уничтожено. В этом море невзгод судьба О. Жильбара осталась бы нам неведомой, если бы не оказавшиеся у нас многочисленные, часто с дарственными надписями, книги из его библиотеки. Как много говорят они об этом человеке, живом подобии родного ему города! Какие нити тянутся от них к знаменитым или неизвестным сегодня авторам, свидетельствуя о времени, в котором они жили вместе с адресатом, о мыслях и чувствах, которые они к нему питали.

Вот сборник стихов «Движущиеся хлеба» (1913) с надписью прославленного автора: «Олимпу Жильбару сердечно Эмиль Верхарн». Или две книги А. Рюйтера, изданные в Париже, «Дамы в саду» (1900) и «Искуситель» (1904). Имя автора памятно, помимо прочего, тем, что А. Рюйтер вместе с А. Жидом стоял у истоков «Нового французского журнала» (1909), стимулировавшего творчество молодых писателей и много сделавшего для развития во Франции издательской деятельности. И книги менее известного у нас, но весьма популярного в Бельгии в конце XIX и начале XX в. писателя Камилла Лемонье. На одной из них («По течению ручья», 1903) автограф: «Олимпу Жильбару, дорогому другу, любимому писателю с сердечным приветом». Много подобных посвящений на книгах других бельгийских авторов, издававшихся в Брюсселе, реже — в Антверпене на французском языке, — В. Жилля, Э. Глезенера, Ж. Грофье, М. Кюнеля и др.

Многие автографы говорят нам о тесных связях Бельгии и Франции, что естественно, если учитывать историческую, культурную и во многом языковую общность обеих стран. У О. Жильбара, очевидно, были тесные

отношения со многими видными парижскими писателями. К началу XX в. относятся подаренные ему с теплыми посвящениями книги Ж. Лоррена — «Принцессы Слоновой кости и упoeния» (1902) и «Господин де Бурелон» (1903). На книгах Ф. де Миомандра читаем: «Олимпу Жильбару как воспоминание о восхитительных и незабываемых часах, которыми мы ему обязаны, с самым дружеским чувством» (на книге «Хижина Любви, или Возвращение дяди Арсена», 1919) и «Олимпу Жильбару в память о прекрасной праздничной ночи, дружески» (на книге «Эти господинчики», 1922). Поль Фор (1872–1960) не часто упоминается среди писателей, оставивших яркий след в литературе. Но в свое время это была примечательная личность. В период, когда в культуре Франции набирали силу разного рода модернистские течения, ему удалось сохранить в своем творчестве вкус к народной поэтической традиции, к устоям простой жизни в сельской местности и в нешумных уголках Парижа. Удостоенный почетного звания «принца поэтов», он привлек к себе внимание также иска-ниями в театральном искусстве, прежде всего в области исторической драмы. Судя по его автографам, П. Фор на протяжении многих лет поддерживал дружеские творческие связи с О. Жильбаром. На сборнике «Французских баллад» (1913) можно прочесть: «Олимпу Жильбару в знак искреннего уважения и с наилучшими пожеланиями Поль Фор». Между прочим, столь популярная у нас лет 25 тому назад песня «Если бы парни всей земли...» чуть ли не цитирует балладу «Хоровод» (*«La Ronde»*) из этого сборника.

Можно привести немало других фактов, свидетельствующих о тесных контактах О. Жильбара с литературным миром Бельгии и Франции, но главное, что ощущается в книгах из его библиотеки, это дыхание его любимой Валлонии. Перед нами встает образ человека, живущего заботами своего края, хранящего его историю и культуру. К нему, коллеге, наставнику или покровителю, спешат авторы только что вышедших книг с надеждой на поддержку и выражением симпатии или благодарности. На сборнике рассказов-миниатюр, иллюстрированных изящными гравюрами С. Доннея, читаем посвящение: «Старому другу Олимпу Жильбару с любовью Шарль Дельшевальри. 16 апреля 1914 г.». А вот из Парижа автор пишет на томике стихов: «Олимпу Жильбару, Советнику по Просвещению, человеку творчества, этот скромный дар от молодого валлонца. Лео-Валькос. 20.02.25 г.». С подобными посвящениями обращаются к О. Жильбару авторы вышедших в льежских издательствах работ по экономическим проблемам (Л. Дешен), поэтесса Э. Ламбott, исследователь валлонской живописи Ж. Босман и др. Несколько поэтических сборников Н. Рюэ, изданных в период 20–30-х гг. XX в., привлекают внимание тонким лиризмом, гармонией слова и чувства. И конечно, характером посвящений: «Г-ну Олимпу Жильбару, валлонцу, просвещенному и тонкому писателю в память о прекрасном празднике 7 мая 1927 г.» (*«Цветущий откос»*). Или на другом сборнике:



Анна Гадар (у цэнтры) з выкладчыцай Мінскага лінгвістычнага
універсітэта Алай Раманоўскай і прафесарам гэтага універсітэта
Уладзімірам Макаравым. 1991 г.

«Г-ну Олимпу Жильбару, другу писателей и художников в знак уважения и преданности».

Бельгийские книги оказались у нас в силу трагических обстоятельств войны. В 1945 г. их можно было считать военными трофеями — ведь их обнаружили на территории только что поверженного врага, нанесшего нашей стране невосполнимые потери, в том числе в области культуры. Наши библиотеки были уничтожены, разграблены, сожжены. Это сотни и сотни тысяч книг. Многие из них — и очень ценные — до сих пор покоятся в чужих хранилищах или частных коллекциях². Нам о них ничего неизвестно. И все же не следует исходить из ложного в данном случае принципа «око за око». Настало время принять решение о дальнейшей судьбе находящихся у нас чужих книг. Книги должны вернуться на родину, туда, откуда они были вырваны грубой силой. Таким образом мы можем облегчить возвращение домой и наших, еще скитающихся на чужбине миллионов книг и других культурных ценностей.

² Рошчына Т. Роздум пра тое, як канкрэтна здзейсніць рээтытуцыю каштоўнасцей // Вяртанне-2. Мн., 1994. С. 188.

Галина Синило (Минск)

РЕЦЕПЦИЯ БИБЛЕЙСКОЙ ПРИТЧИ О ГРЕХОПАДЕНИИ В НИДЕРЛАНДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

Каждая национальная культура в тот или иной период переживает свой небывалый взлет, свой «золотой век». Для исторических Нидерландов, в состав которых входила и нынешняя Бельгия, этот «золотой век» пришелся на XVII в., один из самых драматических в европейской истории. Пожалуй, именно Нидерланды первыми открывают новую страницу европейской истории и культуры — Новое время (условной точкой его отсчета стала Нидерландская буржуазная революция). Маленькие Нидерланды пережили всё — трагические потрясения борьбы за независимость, горечь рабства и радость свободы, стабильность первой буржуазной республики — Голландии (или Республики Соединенных провинций), противостояние провинциалистов и унитаристов, острые религиозные конфликты между арминианами и гомаристами и универсализм духа, стоящего выше догматики любой конфессии. Именно в Нидерландах XVII в. соседствуют как необычайный социальный и исторический оптимизм и уверенность в неограниченных возможностях человека, так и катастрофичность мышления, ощущение трагизма, зыбкости, иррациональности действительности, порой совершенно ускользающей из-под власти человека.

Вероятно, в силу такой особой духовной и социокультурной ситуации Нидерланды стали родиной многих новых и определяющих тенденций в области философии, искусства, литературы. Так, не случайно здесь на новом витке возрождается стоицизм и создается настольная книга неостоиков — трактат Юста Липсия «О постоянстве» («De Constantia», 1584). Сам же неостоицизм дает мощный стимул становлению маньеризма и барокко. Одновременно, в силу большого удельного веса рациональных элементов в духовной жизни (особенно в Голландии), столь же рано претерпевает становление и классицизм. Наряду с Италией, в Нидерландах раньше всего обозначаются новые тенденции в искусстве и литературе, а достижения последней

до сих пор недооценены по-настоящему. Следует напомнить, что нидерландский «золотой век» — не только великая живопись (П.-П. Рубенс и Рембрандт Харменс ван Рейн, Ф. Хальс и А. Ван Дейк, Ян Вермеер Делфтский и «малые» голландцы), не только великая наука (Х. Хёйгенс, или Гюйгенс, А. Левенгук, Я. Сваммердам, Г. Гроций), не только высокая философская мысль (У. Акоста и Б. Спиноза), но и великая литература: Г. А. Бредеро и С. Костер, Мейденский кружок во главе с П.-К. Хофтом и К. Хёйгенс, «гентский соловей» Д. Хейнсий и исполненный невероятной творческой мони Й. ван ден Вондел, самый универсальный из художников слова, писавших по-нидерландски, и один из самых великих поэтов и драматургов XVII в. «По поводу Вонделя то и дело возникает вопрос, почему живопись Нидерландов известна всем, а литература — нет», — с горечью констатирует Н. Балашов¹. Действительно, этот своего рода «предрассудок» в отношении к нидерландской литературе необходимо преодолеть, она должна занять достойное место и в вузовских филологических курсах, и в сознании широкого читателя.

Думается, не в последнюю очередь успехи и открытия данной литературы были обусловлены новым открытием и прочтением Библии, особенно ветхозаветных текстов, осознанием Библии как своего рода метатекста последующей культуры — текста, порождающего новые тексты. При этом, конечно, важны были старые средневековые традиции мистерий, школьной драмы. Затем, в эпоху Реформации, последовали неоднократные попытки изложить библейские сюжеты языком Теренция и Плавта. Огромный импульс для нового прочтения Библии дали Мартин Лютер и Эразм Роттердамский. Протестантизм по-настоящему открывает значимость для современной литературы и театра ветхозаветных сюжетов и образов, предлагающих новое прочтение. На авансцене литературы не только впервые появляются в качестве заглавных героев Иеффай, Самсон, Давид, Соломон и другие персонажи Ветхого Завета, но подвергаются переосмыслинию и те образы, к которым охотно обращался средневековый мир: Adam, Ева, Каин, Авель, Ной — персонажи первозданного, еще допотопного мира. Особенно пристальный интерес XVII в. проявляет к сюжету о грехопадении, повествующем о первом опыте добра и зла и начале истории как противостояния добра и зла. В Нидерландах это проявляется, пожалуй, раньше и ярче всего — в первую очередь в творчестве Г. Гроция и его ученика и друга Й. ван ден Вонделя. Оба они пристально всматривались в «крушение первого мира» (*«ondergang der eerste wereld»*), пытаясь осмыслить трагические коллизии современности и прозреть будущее.

Безусловно, сюжет о грехопадении притягивал писателей и мыслителей Нового времени глубиной и неоднозначностью религиозных, этических

¹ Балашов Н. И. Вондел в системе западногерманской литературы XVII века // Вондел Й. ван ден. Трагедии. М., 1988. С. 420.

философских смыслов. Короткая библейская притча не только предупреждает о страшной опасности отклонения от пути Божьего, об опасности познания, его трагической двусмысленности, но и несет в себе указание на свободу воли как конституирующее начало, заложенное Творцом в человека. Само грехопадение имеет амбивалентный смысл: с одной стороны, оно открывает человеку собственную слабость и способность порождать зло, с другой — свободу избегать зла, преодолевать его. Более того, из самого «падения» вытекает великая мысль о необходимости духовного восхождения, постоянного морального самосовершенствования человека, собранности и бодрствования его воли.

Вопрос о свободе воли и предопределении стал центральным для духовной жизни Германии и Нидерландов еще в эпоху Реформации — вылившись в спор между Эразмом Роттердамским и Лютером. В сентябре 1524 г. Эразм опубликовал трактат «О свободе воли», направленный против лютеровской доктрины жесткого предопределения. Согласно ей, человек после грехопадения утратил самое способность к добру. Более того, он не способен самостоятельно усвоить благодать и даже не способен веровать по своей воле. Эразм выступил против этого жесткого детерминизма и высказал мнение, что, отрицая свободу воли, Лютер тем самым отрицает возможность всякого нравственного совершенствования человека. Для великого нидерландского мыслителя это было равнозначно оправданию любого зла, творимого человеком, всякой распущенности и разнуданности. Лютер ответил трактатом с весьма показательным названием — «О рабстве воли», после чего Эразм выпустил трактат «Заступник, или Против зловреднейшего письма Мартина Лютера». Через сто лет эта полемика продолжилась в споре между лейденскими богословами Якобом Арминием и Франком Гомаром, между арминианами и гомаристами, и теперь это стоило крови одной из сторон. Арминиане, умеренные кальвинисты, сторонники «нового богословия» Эразма, подали в провинциальные штаты Голландии «ремонстрацию», где, высказывая свое кредо, заявили, что спасение человека зависит не только от воли Божьей, но и от самого человека. Под влиянием «великого пенсионария» Йоана ван Олденбарневелта провинциальные штаты согласились признать, что в «ремонстрации» арминиан нет ереси. Это решение не устроило «контрремонстрантов». Глава униатристов статхудер Мауриц Оранский обвинил Олденбарневелта в государственной измене, и тот был обезглавлен, а одного из духовных лидеров «ремонстрантов», Гугу Гроция, приговорили к пожизненному заключению. Учение «ремонстрантов» было осуждено как ересь, более двухсот проповедников лишили сана, а восемьдесят из них подверглись изгнанию.

Драматические события 1619 г., переломные для всего хода истории Нидерландов, еще раз подтвердили, что это не только страна свободомыслия, но и религиозной нетерпимости, и очень сильно повлияли на духовное самоопределение и творчество Вондела. Отзвуки трагических перипетий

слышатся в его великой трилогии «Люцифер», «Адам в изгнании», «Ной». Но еще раньше, в преддверии ожесточенных споров, был написан «Адам изгнанный» Г. Гроция, послуживший для Вондела определенной моделью и точкой опоры в дальнейших поисках.

Хейд де Грот, он же Гуго Гроций (Hugo Grotius, 1583–1645), родом из Делфта, сын Яна де Грота, члена Делфтского городского совета, затем бургомистра, а с 1594 г. — куратора Лейденского университета, был воистину homo universalis: юрист, дипломат, политик, историк, филолог-классик, поэт и драматург. Наделенный уникальным даром, он уже восьми лет от роду легко писал латинские стихи, кроме того, знал древнегреческий, древнееврейский, восточноарамейский, арабский, французский, немецкий, возможно — английский. В одиннадцать лет Гроций уже учился на факультете литературы Лейденского университета, в восемнадцать — написал на латыни стихотворную трагедию «*Adamus Exul*» («Адам изгнанный», 1601). Как поэт и драматург Гроций менее всего оценен в истории литературы, в то время как при его жизни его сочинения издавались многократно: так, сборник «*Poemata*» вышел в 1670 г. пятым изданием. Особое впечатление произвел на современников «Адам изгнанный», который заставил их гордиться собственной культурой. В частности, Иоганн Мейсиус писал: «И в мирных занятиях, и в тяжелых трудах Марса белги равны грекам и римлянам. Однако в области духовной нерешительные попытки состязаться с ними до сих пор не заслуживали безусловного одобрения и тем более не приводили к победе: до сих пор никто не дерзal встать на трагические котурны, и только в этом белги терпели поражение. Но — наконец-то! — благодаря сочинению Гроция превосходство достигнуто, и ныне Греция — уступила, и уступила Авсона»². Кроме того, Гроций написал трагедии «Христос-страстотерпец» и «Софомпанеас» (об Иосифе при египетском дворе), переведенную Вонделом на нидерландский язык.

И все же именно «Адам изгнанный», демонстрирующий тончайшее знание латыни и античного стихосложения, всех видов античной строфики, и глубокое знание библейского текста весьма симптоматично открывает литературу Нового времени, задавая тон последующим философским размышлением и духовным поискам. В предисловии к трагедии Гроций писал: «Я беру первый драматический эпизод Священного Писания — катастрофу, т. е. падение человека и переход его из состояния невинного и блаженного в нынешнее жалкое, и трактую множество философских вопросов, в особенности метафизические (о Боге, ангелах и душах); помимо этого — физические (о творении мира), этические (по разным поводам, как у всех авторов трагедий), географические и иной раз астрономические; а что все это подмосткам отнюдь не чуждо, учит меня пример Еврипида,

² Шичалин Ю. А. «Гроций — муж от рождения» («Адам изгнанный» — гуманистическая драма на ветхозаветный сюжет) // Вондел Й. ван ден. Трагедии. С. 481.

Эпихарма и Энния. Так в одно и то же время служил я благочестию, мудрости божественной и человеческой, и поэзии»³. Поэт очень точно отмечает великие возможности, какие дает ему обращение к библейскому сюжету, но в то же время указывает и на опасность такого обращения в век религиозных распреяй («по нынешним временам, неосмотрительно трактуя священные темы, можно скорее уязвить большинство, нежели порадовать») и говорит о своем стремлении подняться над конфессиями и выявить обще-гуманистический смысл знаменитой притчи: «Но я всего более стремился так смирять перо, чтобы не было в написанном ничего, задевающего кого-нибудь из христиан»⁴.

В целом Гроций довольно точно следует тексту трех первых глав книги Бытие. Многие фрагменты представляют собой расширенные за счет энциклопедической эрудиции автора или усиления дидактизма и психологизма поэтические парофразы отдельных библейских стихов — как, например, заключительная речь Бога, написанная трохаческими тетраметрами. Сравним:

«Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, сказал: «не ешь от него», проклята земля за тебя; со скорбию будешь питаться от нее во все дни жизни твоей. Терние и волчцы произрастят она тебе; и будешь питаться полевою травою. В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят; ибо прах ты, и в прах возвратишься» (*Быт.*, 3:17–19).

Ты, Адам, своей подвергнись казни, — ты главой жены,
не слугою быть обязан, долг твой был жену свою
удержать от преступленья разуменьем мужским,
а не принимать участья в совершенной мерзости;
ты же, мой закон презревший ради женской прелести,
заповедный плод укусом нечестивым осквернил.
Из-за тебя постигнет землю сушь, скуда, бесплодие:
только плевелы, только терновник, только колючки родит сама —
все негодные растенья. Ты плодами дикими
утолишь безмерный голод. Хлеб себе в бесчисленных
будешь добывать заботах. По усталым будет течь
членам, от трудов уставшим, пот изнеможения.
Сколько солнца свет ни будет над землею восходить, —
для тебя, страдальца, будут боли новые вставать,
и в конце концов Адама смертный час вернет земле, —
ибо вновь к своим началам тело возвращается —
прах еси, и праху должно обращенным быть во прах.

(Здесь и далее перевод Ю. А. Шичалина)⁵

³ Шичалин Ю. А. «Гроций — муж от рождения»... // Вондел Й. ван ден. Трагедии. С. 484.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 404.

Но многие мотивы все же отсутствуют в библейском тексте (и по определению не могут присутствовать в нем). Так, нет начального монолога Сатаны (как нет, естественно, и самого Сатаны) — монолога, который представляет собой развернутое философское размышление, выполненное дерзости, гордыни и ума. Сатана бросает вызов Богу и его возлюбленному творению: «Так что ж я медлю? — В этот день блистающий //иль с человеком я сравняюсь, иль он со мной»⁶. Следуя Гроцио, с монолога Люцифера начнет свою трагедию Вондел, и точно так же с изображения Сатаны и противоречий, раздирающих его душу, начнет свою поэму «Потерянный рай» Джон Миль顿. Уже у Гроция Сатана предстает как титаническая личность, хоть и противостоящая Богу, но восхищающаяся его высшим созданием — человеком и даже завидующая ему:

Из кости мужа созданную женщину
с немым восторгом мир узрел; Титан младой
не помнил твари из позднее созданных
ее чудесней. Ныне и жена и муж
в саду цветущем наги: стыд отсутствует
у не познавших зла; честна, бесхитростна,
проста их добродетель: благодарными
устами Бога славят; непорочные,
они не знают похоти и дерзостно
смерть презирают; боль и скорбь летейская,
и страх, который всех скорбей ужаснее, —
их убегает. Доля их насколь с моей
несхожа долей! ⁷

Уже у Гроция появляется мотив, гениально затем развитый Мильтоном, — мотив внутреннего раздвоения Сатаны, осознания им добровольно избранного подчинения своей гордыне: «Мчись, Злодейство чуждо, // и ты, пустая Гордость, чьим приказам я, // увы, извелал лихо подчинения»⁸. Далее первый хор напоминает читателю (читателю) о восстании Сатаны против Бога, о том, как стремительно был ниспровержнут тот, кто прежде блестал в благодатных лучах и кто, воссияв, «эфирную высь от рождения знал. В восточной небес стороне таков Денница свет...»⁹

Этот намек о сохраняющемся в самом Сатане свете, увы, подчинившемся мраку, будет также развит Мильтоном, демонстрирующим с огромной силой, как свет и мрак переплетаются и борются в душе его героя. И если у Гроция звучит почерпнутое из греческого текста Нового Завета

⁶ Гроций Г. Адам изгнанный. С. 341.

⁷ Там же. С. 337.

⁸ Там же. С. 339.

⁹ Там же. С. 342.

определение бывшего статуса Сатаны — Денница (утренняя звезда), то у Вонделя впервые появится взятое из латинской Вульгаты имя, повторенное затем и английским поэтом, — Лноцифер (несущий свет).

Первый хор говорит также — и это крайне важная для Гроция мысль — о свободе выбора, предоставленной человеку: «И пусть ЧЕЛОВЕК, — он, кого влечет // к себе и порок, и в чистой душе // живущая честь, — пусть он устремит // свой неверный шаг по прямой стезе...»¹⁰. С точки зрения мыслителя и поэта, человек, лишенный свободы воли, — не человек, он не соответствует Божьему замыслу. Устами Ангела он говорит о том, что только человеку из всех земных существ дано разумом осознавать чувства, сознательно подчиняться воле Божьей, быть партнером его в осуществлении великого замысла: «Свидетель славы Божьей, подчиняйся же // Его священной воле, — вот закон Его: // все для тебя Он создал, но тебя — Себе»¹¹. Ангелам дана лишь воля следовать велениям Бога — «то волить лишь, что волит и свершает Бог...»¹². Здесь нельзя не усмотреть намек на то, что человек — сложнее ангелов, ибо ему дана свобода выбора. Именно из уст Сатаны в его беседе с Евой прозвучит акцентация жесткого предопределения.

Гроций также впервые вводит эпизод (возможно, под влиянием народного «Действа об Адаме») с неудачным искущением Сатаной Адама, придавая в целом статичной пьесе внутренний динамизм, остроту, подчеркивая силу духа человека. Но Адам все-таки уступает Еве, соблазненной Сатаной, — уступает из жалости и любви (этот мотив также разовьют по-своему Вондел и Мильтон). Сердце Адама не может не откликнуться на крик Евы: «Судьбу любую мы делить обязаны, // беда ли, счастье ль, — ты не оставляй меня...»¹³. Но когда все свершилось, именно Адам горько и трезво говорит о страшной ошибке, не отделяя себя от Евы: «Закону Высшей Воли предпочли с тобой // мы нашу алчность, благу душ — страсть плотскую, // и Саду — яблоко. [...] Ждет нас горе вечное // и кара скорби: Бога мы оставили, и Бог оставит нас»¹⁴. С огромной поэтической силой в партии хора Гроций передает потрясенное состояние Эдема и человеческих душ, навсегда потерявших первозданную гармонию, но обретших четкое сознание ответственности за каждый свой шаг и жажду совершенствования. Как утешение звучат слова Господа: «...утешение // несу в несчастьях, веру во спасенье дав // святым обетом. И пространство жизни вам // хочу раздвинуть, чтобы человеков род, // который ныне в ваших чреслах весь сокрыт, остался»¹⁵. Наступает прощание с райским садом (этот же

¹⁰ Гроций Г. Адам изгнанный. М., 1998. С. 344.

¹¹ Там же. С. 345.

¹² Там же. С. 347.

¹³ Там же. С. 384.

¹⁴ Там же. С. 392–393.

¹⁵ Там же. С. 404.

мотив увидим в finale трагедии Вондела), чтобы на «пространстве жизни» подтверждать свое достоинство и дорастать до соответствия Божьему замыслу.

Размышления Гроция были продолжены Вонделом, но уже на родном — нидерландском — языке. В девятнадцатилетнем возрасте сын антверпенского шляпника, бежавшего из родного города от религиозных преследований, был принят в знаменитую амстердамскую камеру риторов «Белая лаванда» — в «брабантскую» камеру, объединявшую поэтов, художников, музыкантов, переселившихся с юга. Южан, которых позже стали называть фламандцами, не очень приветливо встречали на севере, в Голландии, но они доказывали, что ими могут гордиться все Нидерланды. Фламандский дух, неукротимый темперамент и голландский рационализм, утонченный интеллектуализм счастливо соединились в Вонделе. Южанин и северянин, протестант, принявший католичество, сплавивший в мощной стихии своей речи классицистически-стройное и страстное, напряженное барочное начала, он воистину оказался универсальным гением Нидерландов. Уже с первых шагов Вондел продемонстрировал свое тяготение к библейским сюжетам: пьеса «Пасха, или Избавление детей израильтян из Египта» (1610) была написана на сюжет библейской книги Исход и говорила не только о спасении по воле Божьей еврейского народа, но и об избавлении Голландии от испанского гнета. По своей форме эта, в авторском определении, «трагикомедия» (ибо финал ее счастливый), соединяла драматическое и очень сильное лирическое начала. Усиливают интерес к Библии и драматизм мышления поэта трагические события 1619 г., потрясшие Вондела: с 1621 г. он не принадлежит ни к одной церковной общине, занимая позицию защитника гонимых арминиан и веротерпимости. Через Библию он стремится пробиться к первоначальным смыслам, подняться над расколом, указать на общее, неделимое наследие единобожия. При этом особенный интерес Вондел испытывает к психологически и драматически разнообразным ветхозаветным сюжетам. Показательно, что написанная им в 1620 г. поэма носит название «Божьи герои Ветхого Завета», а из двадцати четырех оригинальных драм двенадцать базируются на ветхозаветных сюжетах. Именно Вондел совершает титаническую работу адаптации библейских образов и языка Библии на нидерландском.

Общепризнанной вершиной драматургического и поэтического мастерства Вондела является трилогия «Люцифер» (1654), «Адам в изгнании» (1664) и «Ной, или Гибель первого мира» (1667). В образе Люцифера Вондел, предвосхищая Мильтона, провидит черты будущего бунтаря-индивидуалиста, бунт которого несет в себе и ужасное, разрушительное, и нечто позитивное — движущее начало, разрушающее самообольщение, косность, застой (сходной диалектики будет придерживаться и Гёте, создавая образ Мефистофеля). По логике автора, не сам Люцифер является первоначальным

носителем зла: при нем всегда находится и подстrekает его ко все более безумным поступкам «серый кардинал» Вельзевул. В образе Люцифера соединяется великое и отталкивающее, но последнее преобладает. Многие видели в нем намек на статхаудера Вильгельма Оранского Молчаливого, но, как справедливо замечает известный исследователь В. Ошик, «уж скопее в Люцифере можно было бы усмотреть глубоко ненавистного Вонделу Маурица Оранского или черты бесславно павшего в 1650 г. (вместе со статхаудерством как таковым) сына Фредерика Хендрика, статхаудера Вильгельма II»¹⁶. Тем не менее, образ этот несводим ни к какому конкретному прототипу, он, по словам В. Ошика, «вобрал многие типические качества буржуазного политика: своекорыстие, демагогизм, умение играть на чувствах толпы; склонность к колебаниям, к компромиссу с более сильным противником, мстительность, наконец, лживость и цинизм»¹⁷. Этот же герой, определив, как и Сатана Гроция, очень важную линию последующей европейской литературы, перейдет и в трагедию Вондела об изгнанном из Эдема Адаме.

Трагедия «Адам в изгнании» имеет характерный подзаголовок: «Трагедия всех трагедий». Таким образом, с точки зрения драматурга, «падение» человека, открытие им своей способности отпадать от Бога и тем самым порождать зло, становится источником дестабилизации гармоничного мира, сотворенного Всеящим, причиной трагического хода истории (согласно логике Библии, человек так или иначе — но именно иначе! — ступил бы на стезю познания, но он — «и жить торопится, и чувствовать спешит», а потому нарушает Божий завет). Совершенно очевидно, что моделью для Вондела послужила пьеса Гроция (это подчеркнуто в названии), хотя вонделовский «Адам в изгнании» — отнюдь не перевод с латинского «Адама изгнанного», при том что в обеих пьесах очень много параллельных мест. Это своеобразное осмысление вечного сюжета с учетом опыта великого предшественника, духовного учителя и старшего друга. К тому же, перед Вонделом стояла трудная задача: впервые выразить сложную философскую проблематику, связанную с грехопадением, с осмыслиением предназначения человека, не средствами ученой латыни, но на живом родном языке. Как и у Гроция, библейская мощь соединяется у него с дыханием античной трагедии, но не в оболочке античных метров, а через чеканную силлабо-тонику (поэт уже взял на вооружение стихотворную реформу Дэниела Хейнсия). В попытке адекватного воплощения стиха Вондела на русском языке (к сожалению, переводы на белорусский отсутствуют) известному переводчику Е. Витковскому помог опять А. Сумарокова:

¹⁶ Ошик В. В. «Трагик хороший»: Творчество Вондела и нидерландская литература XVII века // Вондел Й. ван ден. Трагедии. С. 457–458.

¹⁷ Там же. С. 458.

Ты, Вечный, образу чьему
Являет человек зерцало!
Тебя мы зрили: создал Ты
Из черной глины плоть живую
И удостоил таковую
Душою горней чистоты.
Прещедро нам в удел назначен
Свободной воли дар живой:
Вовек бессмертный облик Твой
Не станет в нас ни тускл, ни мрачен.
(*Здесь и далее перевод Е. Витковского*)¹⁸

«Свободной воли дар живой...» Эти слова, произнесенные Адамом, указывают на главный философский «нерв» трагедии, главные ее вопросы: что такое свобода воли? возможен ли человек без этого притягательного, но весьма опасного дара? В предисловии автора мы читаем инвективы против Пелагия, который считал, что человек не обязательно грехован от рождения после грехопадения прародителей, что грех — личное дело каждого человека и каждый может достигнуть блаженства собственными силами. Возможно, такое решение представлялось Вонделу слишком упрощенным, облегченным. Возможно, однако, что это была своеобразная маскировка, ибо в то же время он с большим почтением пишет об Оригене, которого церковь, как и Пелагия, причисляла к еретикам. А именно у Оригена — в его трактате «О началах» — четко сформулирован тезис о свободе воли: «...души управляются свободой произволения и как свое совершенствование, так и свое падение производят силою своей воли»¹⁹. Одно понятно: Вондел верит и в то, что отсвет пресловутого грехопадения лежит на всем человечестве, предопределяя его тернистый путь, его бесчисленные падения, и в то, что человек, наделенный свободой воли, способен восходить, осознанно приближаться к Богу, подтверждать свое право на спасение.

В трагедии Вонделя более детально разработаны как ангельский, так и демонологический планы. Так, в пьесе выступают три архангела — Гавриил, Рафаил, Михаил (единственные ангелы, упомянутые в библейских текстах по именам, да и то последний — в неканонической Книге Товита). Затем эти же архангелы, вступающие в беседу с первыми людьми и выполняющие важные функции охраны, предостережения, разъяснения Божьего замысла, появятся у Мильтона. Кроме Люцифера у Вонделя действуют Асмодей и Велиал, причем соблазняет человека именно последний. В трагедии Вонделя нет даже попытки соблазнить Адама, хотя Люцифер считает, что на такой роковой шаг, как вкушение запретного плода, может

¹⁸ Вондел Й. ван ден. Трагедии. С. 125.

¹⁹ Цит. по: Гроций Г. Адам изгнанный. С. 8.

решиться только мужчина. Велиал, как тонкий психолог, решает, с одобрения Асмодея, начать с женщины:

Насильно мужу дать сего плода кусок —
Нелепо и мечтать, — здесь только хитрость впрок.
На сердце мужеско чрез женску половину
Потребно мягко жать. Так лепят воск и глину,
Жар с влагой в ход пустив, — я в том поруку дам,
Что утеряет свой земной венец Адам²⁰.

В словах Велиала звучит скрытое уважение к Адаму и признание, что просто так совратить его нельзя, а если это и будет падение, то проистекающее из тонкости чувств, данных человеку, из жара его сердца. Симптоматично, что, по замыслу Вондела, действие происходит как раз во время прекрасной свадьбы, назначенной Всевышним, — бракосочетания Адама и Евы в райском саду. Адам (и этот план разработан у Вондела с еще большим психологическим мастерством, нежели у Гроция), не может бросить в беде свою возлюбленную. Он совершенно трезво сознает, какое страшное наказание последует, но находит в себе силы произнести: «Подай же яблоко. Одна судьба у нас»²¹. Таким образом, оба драматурга, а Вондел в особенности, говорят о величии Человека как возлюбленного создания Божьего, о том, что и в самом падении проявляется свободная воля человека, при этом в лице Адама — не эгоистическая свобода произвола и гордыни, но свобода любви и самопожертвования.

Трагедия Вондела сложна и противоречива, и в этой сложности — ее воистину барочное великолепие: с одной стороны, предельное смятение и тревога за судьбу человека и человечества, с другой — страстное стремление прозреть надежду. Залог этой надежды — в нетленной красоте сотворенного Богом и данного человеку мира, в великих творческих потенциях самого человека:

Мы плавно движемся вдоль Млечного Пути,
Светило миновав, спешащее взойти
С восточной стороны, на золотой квадриге,
В полуденном венце. Уж недалеки миги,
Когда взойдут лучи от рая на Земли,
В иной, на Небеси, чтоб там превознесли
Блаженны ангелы в неслыханных хоралах
Брак первых из людей, счастливцев небывалых.
Цель наша — видима: прострем теперь крыла,
Уподобляя спуск парению орла...²²

²⁰ Вондел Й. ван ден. Трагедии. С. 149.

²¹ Там же. С. 173.

²² Там же. С. 131.

Возможно, главное, что открыл Вондел в своей трагедии, — то, что перед человеком всегда будет стоять проблема нравственного выбора, что человеку не дано легких путей и облегченных решений, что, уповая на Бога, человек должен неустанно трудиться над собственной душой, исправляя себя и весь мир. Ведь и сам поэт скажет о себе в «Скребнице»: «Неисправимец, я исправить век хочу, // Век, что себя обрек позорному бичу...»²³. Воистину гамлетовская, вполне неисполнимая задача! Но важно, что человек — дерзает, смеет.

Интерпретация сюжета о грехопадении, новое прочтение Библии в творчестве Гроция и Вонделя, без преувеличения, оказали огромное воздействие на последующую европейскую литературу. Прямые нити связывают «Адама изгнанного» и «Адама в изгнании» с «Потерянным раем» Мильтона. Ныне известно, что великий английский поэт внимательно читал и Гроция, и Вонделя, прекрасно зная латынь и нидерландский (последнее было достаточной редкостью среди англичан в то время). Многие достижения и новаторские прочтения Мильтона понятны только в свете двух предшествующих «Адамов». Мильтон испытал также влияние двух поэм Вонделя — «Иоанн Креститель» и «Размышления о Боге и религии» (оно особенно сказывается в «Возвращенном рае»). Опыт Вонделя был также чрезвычайно важен для трагедии Мильтона «Самсон-боец», для великого немецкого поэта и драматурга эпохи барокко А. Грифиуса. Опосредованно интерпретация Гроция и Вонделя далее оказалась чрезвычайно важной для «Фауста» И.-В. Гёте, для эпохи романтизма («Каин» Д.-Г. Байрона, «Демон» М. Лермонтова и т. д.), равно как и для ХХ в., пытающегося заново осмыслить трагический путь человечества и прозреть надежду.

²³ Вондел Й. ван ден. Трагедии. С. 297.

Святлана Кастрамічова (Мінск)

ЦІЛЬ УЛЕНШПІГЕЛЬ НА МІНСКАЙ СЦЭНЕ

Бельгія… А ці многа мы пра яе ведаем? А пра яе культуру? Мала. Аднак трэба сказаць, што такія імёны, як Марыс Каэрэм, Шарль дэ Каастэр, Каміль Леманье, Жорж Родэнбах, Марыс Метэрлінк, Эміль Верхарн, у нас вядомыя.

Шарль дэ Каастэр, да прыкладу, з'яўляецца заснавальнікам рэалізму ў сваёй літаратуры. З-пад яго пяра выйшлі раман «Шлюбная вандроўка», шматлікія вершы, нарысы, «Легенда аб Цілі Уленшпігелі».

Паводле апошняга твора ў 1978 г. у Беларускім тэатры оперы і балета быў паставлены аднайменны балет. Мне ўдалося пазнаёміцца з супрацоўніцай гэтага тэатра, якая адказвае за работу з гледачамі, Таццяна Аляксандравай. Яе я і папрасіла расказаць пра спектакль.

Аказалася, што «Ціль Уленшпігель» карыстаўся вялікай папулярнасцю ў канцы 70-х гг. мінулага стагоддзя. Але ў сярэдзіне 80-х быў выключаны з рэпертуару.

У спектаклі прымалі ўдзел знакамітыя балерыны і балеро. Сярод іх — Віктар Саркісъян, Уладзімір Іваноў, Таццяна Яршова, Людміла Бржазоўская. Іх пластыка была так адточана, што, здавалася, артысты началі танцуваць раней, чым гаварыць. Праз іх рухі гледачы без слоў разумелі сюжэт, творчую задуму аўтара.

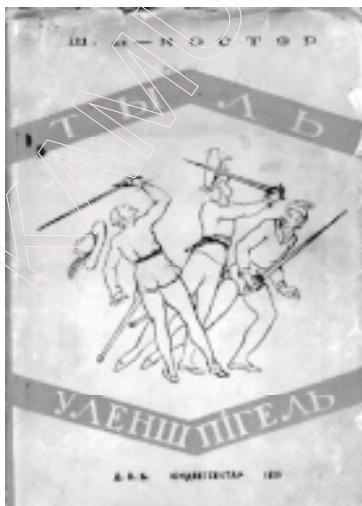
Сярэдневяковы дух у творы зліваецца з рэнесансным лішкам жыццёвых сіл. Герой народнай кнігі XIV ст. пераносіцца ў XVI ст., гістарычны і сімвалічны час сплютаюцца, простора тут блізкая да просторы народнай казкі. Сплютаюцца гісторыя і легенда, трагічнае і камічнае, эпічнае і лірычнае.

Уленшпігель, галоўны герой, — весялун, які судзіць каралёў, абараняе праўду і свабоду сумлення. Яго жыццё поўніцца трагічнымі падзеямі: бацька Клаас памірае на вогнішчы за свае рэлігійныя перакананні, маці — пасля жудасных пакут. Уленшпігель павінен расстаяцца са сваёй каханкай Нэле. А яшчэ — гэты хітран Філіп II. Ён інсцэнаваў разгром святыні, каб потым пакараць вінаватых, якіх сам жа падахвочваў. І ўсё гэта цудоўна змаглі перадаць артысты балета.



Балет «Ціль Уленшпігель» на мінскай сцэне. 1978 г.

Напэўна, вы запытаете, чым жа адрозніваўся балет «Ціль Уленшпігель» ад іншых. Вонкава нічым, але была ў ім тая «изюминка», якая выдзяляла яго. Калі Т. Аляксандрава рассказывала пра балет, яе очы гарэлі. У іх была любоў да тых людзей, якія яго ажыццяўлі. А калі ёсць такія людзі, балет жыве.



Вокладка беларускага выдання
«Тыля Уленшпігеля» ў перакладзе
Леанілы Гарэцкай (Чарняўскай)