

ПОСТАЦІ АЎТАРАЎ І ПЕРАКЛАДЧЫКАЎ

Наталля Дзянісава (Мінск)

АЎТАРСКІЯ ПЕРАКЛАДЫ ВАСІЛЯ БЫКАВА

Аўтапераклады В. Быкава, які па-руску ўзнавіў ледзь не ўсе свае аповесці, з'яўляюцца надзвычай цікавай і адметнай з'явай у гісторыі беларускага праявіснага аўтарскага перакладу, ды і ўсёй гісторыі беларускай літаратуры.

Імя В. Быкава вядомае ва ўсім свеце, яго творы друкаваліся на пяцідзесяці з лішнім мовах і, вядома, у першую чаргу — у перакладзе на рускую мову. Раннюю аповесць Быкава «Трэцяя ракета» пераклаў на рускую мову М. Гарбачоў, аповесць «Жураўліны крык» — В. Рудава, «Абеліск» — Г. Куранёў. Пасля пісьменнік сам узяўся за пераклад уласных твораў на рускую мову і пераклаў значную частку сваіх аповесцяў, сярод якіх — «Дажыць да світання», «Яго батальён», «Сотнікаў», «Воўчая зграя», «Круглянскі мост», «Пайсці і не вярнуцца», «Знак бяды», «У тумане», раман «Кар'ер» і інш. Часам нават здаралася так, што некаторыя творы выдаваліся спачатку на рускай мове, а пасля на беларускай. Напрыклад, аповесць «Сотнікаў» з'явілася ў друку ўпершыню на рускай мове ў часопісе «Новый мир» у 1970 г. і толькі праз паўгода была надрукавана па-беларуску ў часопісе «Полымя». Асобным выданнем яна выйшла ў свет у Мінску ў 1972 г. Аповесць «Воўчая зграя» ўпершыню друкавалася таксама ў «Новом мире» ў 1974 г., «Пайсці і не вярнуцца» найперш з'явілася ў 1976 г. на рускай мове ў часопісе «Нева», а пасля ў 1979 г. — на беларускай мове. Гэтая з'ява была абумоўлена цяжкасцямі з публікацыяй асобных твораў у «правінцыі», на нацыянальнай мове, дзе былі асабліва жорсткія цензурныя абмежаванні.

Што падштурхнула пісьменніка звярнуцца да аўтаперакладу? На гэта пытанне ён сам даў такі адказ: «Адзіны часопіс, які тады мяне друкаваў у Маскве, быў «Новый мир» пад рэдакцыяй А. Твардоўскага. Але вялізнаю перашкодай між аўтарам і часопісам стаў моўны бар'ер — узровень перакладаў на расейскую

мову не задавальняў рэдакцыю. Адночы пасля рэдакцыйнага абмеркавання Твардоўскі прапанаваў, каб пераклад аповесці («Праклятая вышыня») зрабіў сам аўтар [...] Я мусіў перакладаць [...], аповесць надрукавалі менавіта ў маім перакладзе. З перакладам наступнай («Круглянскі мост») ранейшых праблем не было, мабыць, я больш-менш асвойваўся ў рамястве самаперакладу...»¹.

Перш чым перайсці непасрэдна да аналізу аўтарскіх перакладаў В. Быкава, трэба адзначыць адметнасць жанра быкаўскай аповесці, якая заключаецца ў тым, што, так бы мовіць, цэнтр цяжару ляжыць не ў імклівым дзеянні, а пераносіцца на статычныя кампаненты твора — душэўныя перажыванні, пейзажы, апісанні і г. д. Сам сюжэтны рух нібы застыгае ў моманце вышэйшага напружання, эпізоды часам ідуць адзін за адным па прынцыпу хронікі.

Для аповесці важна само па сабе раскрыццё, пашырэнне шматобразнасці свету па меры звычайнай плыні жыцця ў часе ці змена ўражанняў апавядальніка або героя, які бачыць усё новае і новае сцэны, новых людзей ці з'яўленне новых карцін і персанажаў, і, безумоўна, пры перакладзе аповесці важна не толькі адэкватна ўзнавіць змест і кампазіцыю, але і гэтыя немалаважныя кампаненты. Акрамя таго, вялікую ролю ў аповесці адыгрывае голас аўтара, незалежна ад таго, ці выяўляецца ён непасрэдна, ці праз розныя апісанні, малюнкi, сцэны. Паглядзім на канкрэтных прыкладах, як пісьменнік спраўляўся з задачай аўтаперакладу і што характэрна для перакладчыцкай манеры В. Быкава. >

Аповесць «Сотнікаў» з'яўляецца адным «з самых дасканалых і глыбокіх твораў» Быкава, які, акрамя таго, «асабліва дарагі і для самога аўтара»². Тое, што пісьменнік даражыў кожным словам свайго твора, відаць і ў аўтаперакладзе, зробленым блізка да арыгінала, але не адэкватна яму. Вось урывак з арыгінала і яго аўтарскага ўзнаўлення.

«Яны ішлі моўчкі па ранейшых сваіх слядах — цераз прыгуменне, уздоўж плота, выйшлі на касагорыну ля хмызняку. У вёсцы усё было ціха, нідзе з вокнаў не выбівалася ні плямкі святла, па-начному сонна шарэлі ў прыцемку заснежаныя стрэхі, сцены, платы, дрэвы ў садках»³.

«Они шли молча по прежним своим следам — через гумно, вдоль проволочной ограды, вышли на склон с кустарником. В деревне все было тихо, нигде не проглянуло ни пятнышка света из окон; в сумерках и по-ночному сонно серели заснеженные крыши, стены, ограды, деревья в садах»⁴.

¹ Быкаў В. Крыжовы шлях: Артыкулы, эсэ, інтэрв'ю, выступленні. Мн., 1998. С. 180.

² Бугаёў Д. Я. Праўда і мужнасць таленту: Выбранае: Кніга пра Васіля Быкава. Артыкулы. Дыялог. Мн., 1995. С. 114–115.

³ Быкаў В. У. 3б. тв.: У 6 т. Мн., 1995. Т. 2. С. 35. (Далей спасылкі на гэтае выданне даюцца пад нумарам 3 ў тэксце.)

⁴ Быков В. Собр. соч.: В 4 т. / Пер. с бел. автор и др. М., 1985. Т. 2. С. 338. (Далей спасылкі на гэтае выданне даюцца пад нумарам 4 у тэксце.)

Як бачым, не заўсёды В. Быкаў перакладаў дакладна, бо, па словах пісьменніка, «у перакладзе адразу, часам зусім нечакана, праяўляюцца розныя стыльвыя недасканаласці арыгінала, удакладняецца псіхалогія герояў, некаторыя матывіроўкі іхніх учынкаў»⁵. І сапраўды, у самых напружаных момантах твора, калі героі перажываюць вялікія душэўныя пакуты, пісьменнік у пэўнай ступені змяняе, «карэкціруе» тэкст, удаканальваючы яго з мастацкага боку. Прывядзём некалькі прыкладаў:

«У ім усё нервова затрэслася ад гневу, які, аднак, вярнуў рэшту ягонае сілы, Сотнікаў неяк узгорбся пад сцяной на адну нагу і павярнуўся да таго Стася. Ён, можа, толькі цяпер адчуў, якая яна, гэтая Дзёмчыха, і міжвольна памкнуўся абараніць яе» [3, т. 2, с. 76].

«Взрыв гнева, аднако, вернул часть его сил, Сотников как-то вскарабкался под стеной и, весь трясясь, повернулся к Стасю. В этот момент он не подумал даже, что его крик может оказаться последним, что полицией может пристрелить его. Он не мог не вступить за эту несчастную Демчиху, перед которой оказался безмерно виноват сам» [4, т. 2, с. 381].

Прыведзены ўрывак у аўтаперакладзе значна пашыраецца за кошт матывіроўкі ўчынку Сотнікава. Пісьменнік раскрывае яго думкі і тым самым узмацняе псіхалагізм.

Кульмінацыйны момант твора — сцэна пакарання Сотнікава, выпісаная В. Быкавым вельмі дакладна і скрупулёзна:

«Подстаўка яго кінулася ў раптам ослабленных руках Рыбака, які нязграбна курчыўся ўнізе, баючыся, мабыць, не могучы наважыцца на апошнюю і самую страшную цяпер справу. Недзе заду мацюкнуўся Будзіла, і Сотнікаў, каб апырэдзіць непазбежнае, здаровай нагой штурхануў ад сябе цурбан» [3, т. 2, с. 140].

Смерць Сотнікава «агітацыйная». Сваёю мужнасцю ў гэты страшны момант ён імкнецца падтрымаць людзей, сагнаных на месца пакарання. Акрамя таго, і гэта самае важнае, — апырэдзіўшы Рыбака, ён сам выбівае з-пад сваіх ног цурбан і тым самым дае магчымасць Рыбаку не ператварыцца канчаткова ў пачвару, а ўсё-такі застацца чалавекам, дае яму шанс вярнуцца назад з абранага жудаснага шляху здрады ці хаця б спыніцца, пакуль той яшчэ не далёка зайшоў. Гэтая сцэна вельмі важная для разумення характару Сотнікава, і яна, безумоўна, з'яўляецца інварыянтным элементом твора, бо ў ёй канцэнтруецца ідэйны змест аповесці. У аўтаперакладзе, які выйшаў упершыню ў часопісе «Новый мир» (1970), адзначаны эпізод перакладзены так жа дакладна:

«Подставка его опять пошатнулась в неожиданно ослабевших руках Рыбака, который неловко скорчился вниз, боясь и, наверное, не решаясь

⁵ Быкаў В. У. Праўдай адзінай: Літаратурная крытыка, публіцыстыка, інтэрв'ю. Мн., 1984. С. 100.



на последнее и самое страшное теперь для него дело. Где-то сзади матерно выругался Будила, и Сотников, чтобы предупредить неизбежное, здоровой ногой из всей силы толкнул от себя чурбан»⁶.

Ва ўсіх рускамоўных выданнях аповесці пазнейшага часу, як і ў Зборы твораў на рускай мове (1985), аўтарскі пераклад выглядае так:

«Подставка его опять пошатнулась в неожиданно ослабевших руках Рыбака, который неловко скорчился внизу, боясь и, наверное, не решаясь на последнее и самое страшное теперь для него дело. Но вот сзади матерно выругался Будила, и Сотников, вдруг потеряв опору, задохнувшись, тяжело провалился в черную, удушливую бездну» [4, т. 2, с. 447].

Тут кардынальна мяняецца псіхалагічны малюнак. Сотнікаў не выбівае ў сябе з-пад ног падстаўку, а проста губляе апору, г. зн. як бы дазваляе Рыбаку выпадкова здзейсніць пакаранне да канца і не дае яму магчымасці «рэабілітавацца». Такім чынам, значна мяняецца ідэя твора. Гэта прыклад таго, наколькі важнымі могуць быць змены, унесеныя ў аўтапераклад: некалькі радкоў змяняюць ідэйную накіраванасць аповесці і яе ранейшую задуму. Між іншым, тэкстолагі таксама адзначаюць, што нават невялікае адрозненне тэксту ў стане істотна змяніць ідэйны сэнс твора. Дадзены прыклад можа служыць доказам творчай свабоды пісьменніка, але сумненні выклікае тое, што В. Быкаў мог так лёгка пазбавіцца ад тонкай псіхалагічнай характарыстыкі свайго героя, ад такога дакладна выпісанага псіхалагічнага малюнка і, больш таго, змяніць ідэйную скіраванасць твора.

Аднойчы ў інтэрв'ю празаік выказаўся наступным чынам: «Яшчэ на пачатку мае творчасці з'явіліся цяжкія з выданнем у Беларусі (і не толькі ў Беларусі), бо пасля «Мёртвым не баліць» (1965 г.) мае аповесці пра вайну падвергліся астракізму ва ўсёй Краіне Саветаў»⁷. Сапраўды, амаль кожны твор пісьменніка сустракалі не толькі захапленне чытачоў і прыхільнасць рэцэнзентаў, але і адмоўныя, часта неабгрунтаваныя выказванні беларускіх і рускіх крытыкаў, якія адзначалі, напрыклад, што «ў В. Быкава часам здараецца так, што характар развіваецца не адпаведна праўдзе жыцця, а сілком укладваецца ў пракрустава ложа загадзя прадвызначанай схемы»⁸. Пасля

⁶ Быков В. Сотников // Новый мир. 1970. № 5. С. 157.

⁷ Быкаў В. Крыжовы шлях: Артыкулы, эсэ, інтэрв'ю, выступленні. Мн., 1998. С. 179.

⁸ Бойка У. Характар на пераломе // Літ. і мастацтва. 1960. 29 кастрыч.

выхаду ў свет аповесці «Мёртвым не баліць» яе аўтара абвінавачвалі ў «аднабаковым падыходзе да з'яў рэчаіснасці» і неаб'ектыўным адлюстраванні іх. Напрыклад, у адным з рэдакцыйных артыкулаў газеты «Правда» гаварылася, што ў выніку таго ж «аднабоковага подходу» да з'яў рэчаіснасці Быкаў прыніжана паказвае людзей, якія змагаліся ў Вялікай Айчыннай вайне, і што аповесць «Мёртвым не баліць» — «наглядное свидетельство разлада художника с исторической истиной»⁹. Пра пазнейшыя творы Быкава гаварылася наступнае: «У «Праклятай вышыні» створана змрочная псіхалагічная атмосфера трагічнай, бязмэтна фаталістычнай прадвырашанасці, наканаванасці сагдацкага лёсу, лёсу ўсёй роты... У аповесці «Круглянскі мост», захапіўшыся абстрактна-гуманістычнай маральнай праблемай аб бяспэчнай каштоўнасці чалавечага жыцця, пісьменнік не змог раскрыць сапраўдныя вытокі гераічнага, вытокі самаахвярных учынкаў савецкіх патрыётаў...»¹⁰.

Не выключана, што падобныя выказванні маглі выклікаць у пісьменніка насцярожанасць і жаданне «згладзіць» найбольш «вострыя» эпізоды сваёй аповесці пры аўтаперакладзе. Такім чынам, ёсць усе падставы сцвярджаць, што ў дадзеным выпадку не абышлося без аўтацэнзуры ці рэдактарскіх правак, і мы маем справу з яшчэ адной праблемай аўтаперакладу — залежнасцю яго ад рэдактарскага самавольства, існуючых у той час палітычных або літаратурных канонаў.

Аповесць «Сотнікаў» — бадай, адзіны твор, у якім пры перакладзе дапушчаны надзвычай важныя сэнсавыя і ідэйныя змены. Аднак і іншыя аўтапераклады В. Быкава таксама даюць падставу для цікавых назіранняў.

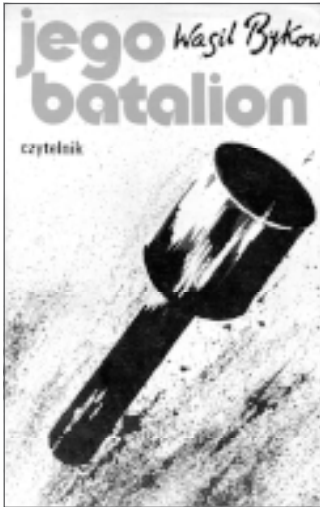
«Мы ўжо даўно прывыклі да высокага псіхалагічнага майстэрства Васіля Быкава, да ўмення пісьменніка дакладна адчуць не толькі галоўныя праявы чалавечага характару, тыя апорныя лініі, якія вызначаюць яго пэўнасць, акрэсленасць, але і перадаць кожны душэўны рух, жэст, паварот думкі і пачуцця. Гэтае ўменне на поўную сілу заяўляе пра сябе і ў «Знаку бяды», асабліва ў паказе Петрака і Сцепаніды»¹¹. Уважлівае даследаванне і выяўленне багацця думак і пачуццяў чалавека выразна відаць і ў аўтаперакладзе гэтага твора. Вось прыклад:

«Было ёй да гаркоты крыўдна ў душы і боязна, і чула яна: магчымасці яе людскага жыцця ўсё вузлі — змяніліся. З кожным днём на свеце ўсё горшала, вайна ўчэпістай лапаю падбіралася ўсё бліжэй, а цяпер ды і зусім улезла ў хату на самы покуць, пад абразы. І што было рабіць, апроч як бедаваць, лямантаваць, плакаць? Але слязьмі ды крывёю і так

⁹ Когда отстают от времени // Правда. 1967. 27 янв.

¹⁰ Бойка У. Характер на пераломе // Літ. і мастацтва. 1960. 29 кастрыч.

¹¹ Бугаёў Д. Я. Праўда і мужнасць таленту: Выбранае: Кніга пра Васіля Быкава. Мн., 1995. С. 168.



набрыняла зямля, што з таго шкоды вайне. Тады што ж — трываць усё моўчкі, чакаць лепшай часіны? Чула яна сваім сэрцам: за меншай бядой заўсёды дыбае большая, тады заякочаш, але хто паможэ» [3, т. 4, с. 47].

«На душы было **тэроўжэно і горэстна**, чувствала она: **возможности чловецкай жыцці сходили на нет**. Война ухватістай лапай падбіралася ўсе бліжэ, **а тэпер і ўвсё забралася ў хату, пад ікны, ў застолье**. І што тут оставалось дэлаць, развэ што пережываць да плакаць. Но слезамі і кровью і без таго переполнілася нынчэ зямля. Тагда што ж остаеця — **тэрпэць ўсё молча і ждаць длучшых времён? Вряд лі дождэшыся**. Чувствала она своім сэрцам: **за малой бедой последует беда большая, вон тагда заревешь і нікто тебе не поможет**» [4, т. 4, с. 48].

Як відаць з прыведзенага прыкладу, аўтарскі пераклад вельмі набліжаны да арыгінала, але не літаральны і добра перадае псіхалагічны настрой і душэўны перажыванні гераіні. Кожная рыска, кожны штырковы роўна і гладка кладуцца на задуманы аўтарам малюнак душэўных пакут Сцепаніды. Гэты дасканалы малюнак нічога не страціў і пры аўтаперакладзе, дзе пісьменніку ўдалося захаваць свой стыль.

Мастацкая каштоўнасць твораў В. Быкава абумоўлена ўменнем пісьменніка будаваць сюжэт, акрэсліць найбольш верагодны аб'ём твора, дакладна і глыбока раскрыць складаны чалавечы характар, выкарыстаць дэталь, ужыць адзіна магчымае слова, улавіць і перадаць некалькімі словамі стан чалавечай душы. Па сутнасці, ва ўсім гэтым і заключаецца адметнасць стылю В. Быкава. І зразумела, што ён заўсёды імкнецца перадаць у аўтаперакладзе свой індывідуальна-мастацкі стыль. Пісьменнік падбірае такія словы, вобразныя сродкі, якія перадаюць сутнасць спецыфікі стылю арыгінала, і так пераносіць іх у пераклад, што яны не губляюць асноўныя рысы сваёй першапачатковай формы.

Таксама трэба адзначыць, што ў кожным аўтаперакладным творы В. Быкава максімальная набліжанасць да арыгінала і мастацкая дасканаласць удала спалучаюцца. Вось урывак з апавесці «Дажыць да світаньня» і яе аўтаперакладу:

«Снег быў глыбокі, пульхны, бы вата, і марозна-пякучы. Ён лез ва ўсе прарэхі маскіровачнага халата, набіваўся ў рукавіцы, за пазуху, у рукавы, халавы ботаў і раставаў там, агіднай макрэддзю ліпнучы да разгарачнага цела. Гэтая яго макрэдзь, аднак, хутка грэлася ўперамешку

з *потам*; было душна, парка, задушлівая знямога горыччу распірала грудзі» [3, т. 1, с. 354].

«Снег был глубокий, рыхлый, как вата, и морозно-пекущий. Он безбожно набивался во все щели маскировочного халата, в рукавицы, рукава, за пазуху и голенища сапог и подтаивал там, холодной, противной мокрядью расплываясь по телу. От этой смешанной с потом мокряди то броса-ло в озноб, то становилось душно, парно, удушливая горечь распирала грудь» [4, т. 2, с. 12].

Менавіта такія будзённыя, здавалася б, дэталі маюць асаблівае значэнне ў творах Быкава, бо ў іх, у дакладнай перадачы ваенных пакут, штодзённых і штохвілінных цяжкіх абставін сканцэнтраваны быкаўскі рэалізм. Вайна — гэта не толькі батальныя карціны і гераічныя ўчынкі людзей. Вобраз вайны знаходзіцца і ў такіх, на першы погляд, нязначных дэталях. Як ніхто іншы добра разумеючы гэта, пісьменнік стараецца захаваць адзначаныя ўласцівасці свайго твора ў перакладзе.

Ці яшчэ такі прыклад з гэтай жа аповесці:

«Даўганогі, худы і нязграбны ў сваім белым авіслым маскхалаце старшыня Дзюбін памкнуўся нешта сказаць, але змаўчаў; у снежавым змроку блізкае ночы было відаць, як незадаволеная перасмыкнуўся яго цёмны ад сцюжы і ветру, заўчасна зморшчаны твар» [3, т. 1, с. 349].

«Длинноногий, худой и нескладный, в белом обвисшем маскхалате, старшина Дюбин смолк на полуслове; в снежных сумерках быстро наступающей ночи было видно, как недовольно передернулось его темное от стужи и ветра, изрезанное ранними морщинами лицо» [4, т. 2, с. 6].

У аўтаперакладзе — тое ж нешматслоўнае, стрыманае апісанне, што і ў арыгінале, зробленае з дапамогай некалькіх дакладных і ёмкіх штрыхоў. Разам з тым пры перакладзе пісьменнік удакладніў некаторыя дэталі — зрабіў падкрэсленыя выразы больш выразнымі. Дакладна намалёваная карціна душэўных перажыванняў пераносіцца ў пераклад, блізка да тэксту арыгінала, але не губляе пры гэтым сваіх мастацкіх якасцяў у наступным урыўку з аповесці «Круглянскі мост»:

«Разам з абуджэннем на хлопца хлынула плойма самых непрыемных думак і адчуванняў — учарашняе абрынулася ўсё адразу, і ён з тужлівай самотай адзначыў гэты пераход з санлівага забыцця ў надта турботны, нярадасны цяпер для яго свет» [3, т. 3, с. 5].

«С пробуждением на него хлынул поток самых неприятных воспоминаний: перепутанные картины вчерашнего ожили все сразу, и он со щемлящей болью в душе ощутил этот переход из сонного забытья в слишком беспокойную и нерадостную теперь для него действительность» [4, т. 3, с. 122].

Пры аўтаперакладзе звычайна ўзнікае шэраг праблем, якія ўплываюць на характар перакладу. Вялікае значэнне мае тут блізкасць беларускай і рускай моваў. Пры перакладзе з такіх блізкіх адна да адной моваў адбываецца

перакрыжванне дзвюх моўных сістэм, што выяўляецца ў калькаванні і крэалізацыі. Напрыклад, у аўтаперакладзе аповесці «Знак бяды» пісьменнік ужывае некаторыя беларускія словы, не перакладаючы іх на рускую: сцэжка — стежка, спаліць — спалить, сваячок — свечок і г. д.

Аўтар таксама выкарыстоўвае часам моўныя калькі: вяскоўцы — деревенцы (сельчане), местачкоўцы — местечковцы (жители местечка), свінчо — свиненок (поросенок). Ёсць у аповесці выпадак крэалізацыі беларускага выразу, які, на маю думку, штучна гучыць па-руску: «зіма паварочвала на вясну» [3, т. 4, с. 132]— «зима поворачивала на весну» [4, т. 4, с. 131] у сэнсе — «наступала вясна».

Між іншым, трэба адзначыць, што вынікам білінгвізму пісьменніка і грамадскага асяроддзя, у якім ён жыве, з’яўляюцца і такія русізмы ў беларускім тэксе, як «панятна», «быстра», «харашо», «трудна», якія ўжываюцца ў аўтарскай мове. Такія ж прыклады можна знайсці ў іншых аўтарскіх перакладах В. Быкава.

Многу ўжо не раз закраналася праблема перадачы нацыянальнай адметнасці арыгінала пры аўтаперакладзе. Гэта пытанне застаецца актуальным і тады, калі гаворка ідзе пра творы В. Быкава. Пісьменнік стараецца перадаць асаблівасці народнай мовы больш за ўсё ў дыялогах аповесцяў партызанскага цыкла («Круглянскі мост», «Воўчая згря», «Пайсці і не вярнуцца»). Між іншым, дыялог у сілу сваёй свабоды выяўлення, асаблівай моўнай дынамічнасці і індывідуальнай адметнасці ўяўляе сабой даволі складаную з’яву для перакладу. Пры перадачы яго сродкамі іншай мовы ўзнікае шэраг праблем: перакладаць адэкватна, шукаць у іншай мове падобныя формы выяўлення ці дзеля захавання моўнага каларыту арыгінала ствараць калькі, імітацыю пэўных асаблівасцяў гаворкі або ўвогуле пакідаць асобныя, найбольш характэрныя словы неперакладзенымі і г. д.? Вырашэнне гэтых праблем і выбар сродкаў найперш залежыць ад эстэтычных поглядаў, мастацкага густу, пачуцця мовы перакладчыка і ад выбранай ім канцэпцыі і асноўнай задачы перакладу.

Паглядзім, што выбірае В. Быкаў. Вось прыклад з аповесці «Воўчая згря»:

- «— Далёка да грэблі?
— *Ды блізка ўжо*, — сказаў Грыбаед, не паварочваючы да яго галавы.
— **Во парыну праедзем**, а там саснячок і грэбля.
— *Туды не паедзем*, — раптам рашыў Ляўчук.
— **Во як! А куды ж?**
— *Давай куды ўбок*.
— **Як жа ўбок?** — падумаўшы, нязгодна адказаў Грыбаед, па-ранейшаму нерухома седзячы спіной да воза. — *Там балота*.
— *Паедзем цераз балота*» [3, т. 3, с. 170].
«— *Далеко гать?*

- *Ды блізка ўже*, — сказаў *Грыбоед*, не паварачывая к яму галовы.
 — *Во паріну проедём*, а там соснячок і грэбля.
 — *Туда не поедём*, — рэшыў *Левчук*.
 — *Во як! А куды жэ?*
 — *Давай куда в сторону*.
 — *Як жа в сторону?* — падумаў, несогласно сказаў *Грыбоед*, по-прежнему не оборачиваясь к *Левчуку*. — *Там болото*.
 — *Поедем через болото*» [4, т. 3, с. 21-22].

У перакладзе асобныя беларускія словы не перакладаюцца, а робяцца крэалітамі і, на першы погляд, не вельмі добра спалучаюцца з рускамоўным тэкстам. Між тым, мы маем справу «не са звычайным перакладам, а з перакладам, зробленым самім аўтарам арыгінала, які з'яўляецца паўнапраўным гаспадаром свайго твора і можа перарабляць і пераасэнсоўваць тэкст у любых адносінах і ў любой ступені, мяняць кампазіцыю, вобразы і сродкі выражэння, пагарджаючы ледзь не любой рэкамендацыяй тэарэтыкаў перакладу»¹². Таму падобны перакладчыцкі манеўр можа быць апраўданы як сродак захавання і нават падкрэслівання нацыянальнай спецыфікі твора, у прыватнасці, нацыянальнага моўнага каларыту персанажа. У наступным прыкладзе выбраныя аўтарам словы таксама з'яўляюцца крэалітамі:

«— *Ды скалеў, кажэ. Ватоўку нехта забраў*» [3, т. 3, с. 246].

«— *Ды околел, кажэ, ватёвку нехта забрал*» [4, т. 3, с. 100].

Беларускае слова «скалець» (замёрзнуть) не адпавядае рускаму «околеть» (умереть), беларускаму слову «ватоўка» адпавядае «телогрейка». Такім чынам, імкнучыся перадаць нацыянальны каларыт выказвання, думаецца, В. Быкаў як аўтаперакладчык дапусціў памылку, ужыўшы словы, якія выбіваюцца з агульнай апавядальнай плыні.

Часам пісьменнік замест крэалізацыі ўжывае ў аўтаперакладзе стылізацыю пад народную гаворку, як, напрыклад, у аповесці «Пайсці і не вярнуцца»:

«— *Во! Во! Я так і знала, агітатаршчык! Ён яго спакушаць будзе! І слухаць не слухай яго! Ого! У лес! А можа, у яго характар не той! А можа, ён забіваць нікога не хоча? Ён ціхі, ён курыцу не абідзе, а то ў лес*» [3, т. 3, с. 301].

«— *Во! Во! Я так и знала, агитаторщик! Он его соблазнят будет. И слушать не слушай его! Ого! В лес! А может, у него характер не той? А может, он убивать не хочет? Он тихий, он курицы не обиде, а то у лес*» [4, т. 3, с. 245].

Наконт гэтага пісьменнік даў такое тлумачэнне: «У радзе выпадкаў тая ці іншая думка або вобраз атрымлівае большую выразнасць менавіта на

¹² Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1986. С. 189.

рускай мове, у іншых жа — наадварот: дакладнаму беларускаму выразу так і не ўдаецца знайсці рускі эквівалент. Асабліва гэта датычыць народных выразаў, дыялектызмаў, а таксама некаторых сінонімаў і метафар, якія ўласцівы беларускай і адсутнічаюць у рускай мове»¹³.

Спецыфічныя народныя выразы, такія, як праклёны і пажаданні, таксама выклікалі цяжкасці пры перакладзе. Звычайна падобныя выразы пісьменнік перакладае амаль даслоўна, падбіраючы адпаведнікі на рускай мове. Вось некалькі прыкладаў з аповесці «Знак бяды»:

«*Каб ты так усё жыццё панеў, **смоўж** пракляты!»* [3, т. 4, с. 159].

«*Чтоб ты всю жизнь так пановал, **горлохват** проклятый!»* [4, т. 4, с. 156].

«*Ах, каб ты **спруцянеў!***» [3, т. 4, с. 234].

«*Ах, чтоб ты **очумел!***» [4, т. 4, с. 229].

Адразу кідаецца ў вочы неадэкватнасць слоў «смоўж» (слизняк) і «горлохват», «спруцянец» (околеть) і «очуметь», і ў перакладзе дадзеныя выразы набываюць іншае сэнсавое адценне. Гэта можа быць памылкай, выкліканай білінгвізмам пісьменніка ці, наадварот, свядомым рашэннем аўтара. У шэрагу выпадкаў Быкаў не шукае адпаведнікаў у рускай мове, а ўжывае словы-крэаліты, як, напрыклад, у аповесцах «Воўчая зграя» і «Круглянскі мост»:

«*Каб цябе, **ваўкарэзіна**...*» [3, т. 3, с. 167]

«*Каб ты сдох, **вовкарэзіна***» [4, т. 3, с. 18].

«*Трацю* *вашай матары*» [3, т. 3, с. 169].

«*Трацю* *вашей матери*» [4, т. 3, с. 20].

«*...над дарогай толькі пранізіліва дзігала*» [3, т. 3, с. 40].

«*Над дорогой лишь пронзительно дигало*» [4, т. 3, с. 137].

Падобны прыём у дадзеным выпадку неапраўданы, бо пры такім перакладзе адчуваецца ненатуральнасць выразаў і падкрэсленыя словы ў перакладным варыянце могуць быць незразумелыя рускаму чытачу.

Але ў цэлым аўтапераклады В. Быкава даволі арганічныя, роўныя. Пералічаныя хібы не псуюць агульнага ўражання ад перакладных твораў, якія застаюцца па-філасофску заглыбленымі, сурова-праўдзівымі ў адлюстраванні вайны, з выразнай акрэсленасцю кампазіцыйнай будовы, строгаасцю і выверанасцю жанравай формы і апавядальнай манеры, з ёмкасцю і дакладнасцю кожнай дэталі.

Зварот Быкава да аўтаперакладу можна лепш зразумець, прааналізаваўшы пераклады твораў Быкава, зробленыя іншымі перакладчыкамі. Між іншым, вядомы крытык і даследчык творчасці пісьменніка І. Дзядкоў спраўядліва адзначыў: «Міжволі ўзнікае жаданне прыводзіць беларускі тэкст. Пераклады твораў В. Быкава на рускую мову, пакуль за гэту справу не ўзяўся

¹³ Быкаў В. У. Праўдай адзінай: Літаратурная крытыка, публіцыстыка, інтэрв'ю. С. 101.

сам аўтар, у многіх выпадках «змякчалі» драматызм быкаўскага стылю»¹⁴. Найбольш перакладаў В. Быкава М. Гарбачоў, таму мэтазгодна будзе звярнуцца менавіта да яго перакладаў. Возьмем для аналізу аповесць «Трэцяя ракета». Вось урывак з арыгінала твора і яго перакладу:

«Буслы часта з'яўляюцца тут у сонечныя надвячоркі, лятаюць і кружацца, пэўна, выглядаючы дзе якую балацвявіну, трысняговую старыцу, лужок, каб палавіць спажывы, напіцца, а то і проста па буслінаму звычайна пастаяць у роздуме на адной назе. Але цяпер яны нікуды не могуць спусціцца, бо скрозь — ля старыц, у прырэчных балацвявінах, на ўсіх лужках і дарогах — людзі. Не спраўляюцца буслы наглядзець што здатнае, як на зямлі пачынаюць грукатаць стрэлы — недзе там, у ветранай прасторы, злосна фыркаюць нябачныя чмялі-кулі, буслы палахліва кідаюцца прэч — адлятаюць на захад, некуды ў бок недалёкіх Карпат» [3, т. 1, с. 105].

«Аисты часто прилетают сюда в погожую предвечернюю пору и кружатся, наверно, высматривая какое-нибудь болотце, камышовую заводь или лужок, чтобы поискать корма, напиться, а то и просто, по извечному обычаю, в раздумье постоять на одной ноге. Но теперь возле заводей, у причерных болот на всех полях и дорогах — люди. Не успевают птицы сколько-нибудь снизиться, как на земле начинают трещать пулеметные очереди, высокий голубой простор зло прошивают невидимые шмели-пули, аисты пугливо бросаются в стороны и торопливо улетают к предгорьям Карпат» [4, т. 1, с. 180].

У гэтым выпадку пераклад гучыць больш-менш натуральна. Але, на жаль, так адбываецца не заўсёды. М. Гарбачоў вальней абыходзіцца з творами, перакладаючы яго, чым сам аўтар. Ён пасягае на макрастылістыку твора: мяняе строга вывераную структуру аповесці, перастаўляе абзацы, скарачае ці дапаўняе іх, замяняе некаторыя лаканічныя і дакладныя дэталі, якія Быкаў адбірае для абмалёўкі персанажаў і іх душэўнага стану. У выніку значна мяняецца стыль быкаўскага аповеду, парушаецца псіхалагічная верагоднасць вобразаў герояў. Прывядзём некалькі прыкладаў.

«— Прыходзь калі, — кажа Жаўтых Люсі. — Не забывай нас.

— Дзівакі! Як жа вас забыць? Вы ж мае родненькія, — даносіцца зводдаль ласкавы голас, і ў мяне сціскаецца сэрца. Крывёнак пераварочваецца на жывот, і з грудзей яго вырываецца цяжкі, як стогн, уздых» [3, т. 1, с. 121].

«— Приходи почаше, — говорит Желтых Люсе. — Не забывай нас.

Я подхожу к Кривенку, поднимаю с земли опрокинутый котелок. Потом сажусь рядом и начинаю медленно жевать сухую горбушку хлеба» [4, т. 1, с. 199].

Намаляваныя тонкімі і дакладнымі штрихамі перажыванні і душэўныя пакуты закаханых герояў абсалютна знікаюць у перакладзе, дзе няма

¹⁴ Дедков И. Василь Быков: Очерк творчества. М., 1980. С. 70.

нават намёку на псіхалагізм. Нешта падобнае адбываецца і ў перакладзе наступнага ўрыўка:

«Як-кольвечы мы ўсё ж вывалакваем гармату на пляцоўку, заносім станыны. Жаўтых, прыгнуўшыся, кідаецца суды-туды, як запёрты ў клетку тыгр. Нізка схілены вусаты яго твар люты і страшны, на лапках мокрая плямы ад поту» [3, т. 1, с. 164].

«Кое-как все же вытаскиваем пушку на площадку, заносим станыны, Желтых, пригнувшись, кричит, командует, помогает затолкать пушку на место. Низко склоненное усатое лицо его в поту и грязи» [4, т. 1, с. 234].

Письменнік малюе героя ў момант вялікага псіхалагічнага напружання з дапамогай яркіх эпітэтаў. У перакладзе даецца спакойнае апісанне дзеянняў героя, без усялякага напружання, у выніку чаго вобраз проста нівеліруецца. Яшчэ адзін прыклад:

«Цяпер я адзін. Адзін з маёю вялікай мукай, любай маёю дзяўчынай. Я ўражаны яе пагібельлю, уражаны вайною, мой свяшчэнны някучы намер, як сухая грудка ад кулі, рассыпаўся сёння ўшчэнт. Відаць, я слабы, я маленькая парушынка ў гэтых вялізных жорнах вайны, што страшэннай сілай перамалвае людскія жыцці. У мяне не хапае ўжо маёй душэўнай сілы, каб супрацьстаяць пагібелі, змагацца, абараняць аднаго толькі сябе» [3, т. 1, с. 219].

«Теперь я один. Один со своей бедой и своей несчастной любовью. Впервые я так бесзастенно чувствую нелепую свою беспомощность в этих огромных жерновах войны, что со страшной силой перемалывают тысячи людских жизней и уже дошли до моей» [4, т. 1, с. 282].

У дадзеным выпадку В. Быкаў перадае ўнутраны маналог знясіленага, расчараванага, душэўна надломленага чалавека. М. Гарбачоў зноў значна спрашчае псіхалагічны малюнак, які робіцца няяркім і невыразна акрэсленым. Здаецца, у Быкава ўсё так лаканічна, дакладна і ёмка, кожнае слова на сваім месцы, няма нічога лішняга, але перакладчык усё ж такі знайшоў нешта «непатрэбнае». Вось яшчэ прыклад:

«Ведаў жа, але, пэўна, не мог адалець у сабе спакусу прыхаваць якую непатрэбішчыну, а жыццё сваё берагчы забываўся. А без яго які сэнс ва ўсіх самых цудоўных у свеце рэчах!» [3, т. 1, с. 187]

«Знал же, но, видно, не мог преодолеть искушения припрятать, береечь какую-нибудь безделушку, а жизнь свою беречь не умел» [4, т. 1, с. 255].

М. Гарбачоў пазбаўляе пераклад аднаго апошняга сказа, аднак у ім захоўваецца асноўная філасофская думка аб сэнсе жыцця і незразумелай ашчаднасці чалавека, які можа загінуць у любую хвіліну.

Такім чынам, у перакладзе губляецца тое, што складае сутнасць быкаўскага стылю: філасофская заглыбленасць зместу, раскрыццё багацця думак і пачуццяў чалавека, лаканічнасць, напружанасць і выразнасць апавядальнай манеры, выверанасць жанравай формы, мэтанакіраванасць

сюжэтнага руху, выразная акрэсленасць кампазіцыйных прыёмаў, яркая вобразнасць. Значыць, не выпадкова пісьменнік выказаўся аднойчы наступным чынам: «Мой асабісты вопыт дастаткова пераканаў мяне ў тым, што перакладаць на рускую мову павінен па магчымасці сам аўтар. І справа тут не ў ступені літаратурнага майстэрства аўтара або перакладчыка — як правіла, апошні валодае рускай мовай больш дасканала, — але ў недастаткова яшчэ вывучаных асаблівасцях перакладу на рускую мову з блізкіх для яе моваў. Уяўная лёгкасць перакладу, значнае падабенства беларускай і рускай моў уладарна трымаюць перакладчыка ў палоне прыблізнасці, нараджаючы ў выніку нешта «трацічнае», пасрэднае і бескаляровае, што хоць і напісана па-руску, але нясе на сабе ўсе прыкметы сырога падрэдакцыйніка»¹⁵.

В. Быкаў сам перакладае ўласныя творы на рускую мову і да сённяшняга часу. Сярод апошніх — яго аўтапераклады аповесцяў «Пакахай мяне, салдацік» і «Балота». Прынцыпы перакладу гэтых твораў тыя ж, што існавалі і раней. Прывяду некалькі прыкладаў. Аповесць «Пакахай мяне, салдацік»:

«Гэта ж трэба — скончылася вайна, і ты жывы! Цябе не забілі. Ты будзеш жыць доўга, доўга. Не будзеш трэсціся ў зямлі і чакаць апошняга свайго выбуху. Ты вернешся дамоў, зноў убачыш маму. Знойдзеш сваё каханне, якое дасць табе законнае ічасце ў жыцці. Канец вайне!»¹⁶.

«Это же надо — кончилась война, и ты жив, тебя не убили! Теперь ты будешь жить долго-долго. Не будешь дрожать в земле, дожидаясь последнего, твоего разрыва, не будешь мерзнуть зимой, изнывать на солнцепеке летом, голодать, переживать несправедливости начальства. Ты вернешся домой, снова увидишь маму, встретишь свою любовь, которая дает тебе законное право на счастье. Конец войне!»¹⁷.

Тут пісьменнік спалучыў дакладнасць перакладу з пашырэннем выказвання за кошт удакладнення і пералічэння пакут ваеннага часу.

«Мяне ашукалі. Людзі ці лёс. Ці вайна. А можа, перамога, якую цяпер без мяне святкавалі на той лугавіне. Мне ж выпала іншае свята. Чорнае свята»¹⁸.

«Меня обманули. Люди, судьба или война. А быть может, победа, которую теперь праздновали без меня возле реки. Моим же уделом стал другой праздник. Черный праздник беды»¹⁹.

У гэтым прыкладзе аўтапераклад максімальна набліжаны да арыгінала. Прытым ён дакладна перадае яго энас і псіхалагічную напружанасць.

¹⁵ Быкаў В. У. Праўдай адзінай: Літаратурная крытыка, публіцыстыка, інтэрв'ю. С. 100.

¹⁶ Быкаў В. Пакахай мяне, салдацік // Польша. 1996. № 4. С. 25.

¹⁷ Быков В. Полюби меня, солдатик / Пер. с бел. автор // Нёман. 1996. № 6. С. 23.

¹⁸ Быкаў В. Пакахай мяне, салдацік // Польша. 1996. № 4. С. 60.

¹⁹ Быков В. Полюби меня, солдатик / Пер. с бел. автор // Нёман. 1996. № 6. С. 57.



Аўтапераклад адрозніваецца ад звычайнага мастацкага перакладу тым, што ў ім дапускаюцца рознага роду інавацыі, бо гэта своеасаблівы від мастацкай творчасці, які з'яўляецца працягам стварэння. Перакладаючы аповесць «Балота», Быкаў уносіць патрэбныя яму змены, каб удасканаліць мастацкую тканіну твора. Напрыклад:

«Камандзір нярвова перасмыкнуў тварам. Фельчар яўна разлічваў на размову ці хоць бы на адказ, але Гуськову было не да размовы. Свой клопат ён прывык трымаць моўчкі і менш ім дзяліцца з кім бы то ні было»²⁰.

«В вопросе фельдшера послышался тайный упрек ему, командиру, словно он был виновником происшедшего. И командир не ответил. Своей вины в их неудаче

он не чувствовал, а обсуждать чужую вину ни с кем не хотел»²¹.

У гэтым урыўку пісьменнік уносіць у пераклад падрабязнасць, дае больш шырокае апісанне псіхалагічнага стану героя, паглыбляе матывіроўку яго далейшых учынкаў. Іншы прыклад:

«З кабины выйшаў тоўсты лятун у футравай камізэльцы, — штось зыркнуўшы, насцеж расчыніў самалётныя дзверы»²².

«Из кабины появился грузноватый пожилой пилот в меховом жилете, — что-то скомандовав, настезь раскрыл самолетную дверь»²³.

Пісьменнік змяніў мікрастылістыку выказвання, відаць, з мэтай мастацкага ўдасканалення, але пры гэтым стушавалася псіхалагічная абмалёўка вобраза, што магло быць напрокам для прафесійнага перакладчыка. Аднак, паколькі мы маем справу з аўтарскім перакладам, давядзецца згадзіцца з такой зменай, бо гэта аўтарская воля.

У перакладзе аповесці маюць месца пэўныя скарачэнні, якія можна назваць аўтарскай інтэрпрэтацыяй твора. Напрыклад, у наступным урыўку ад разгорнутага выказвання засталася сціслае апісанне:

«Яны моўчкі аддыхаліся, чакалі трэцяга з іхняе групы — фельчара Тумаша, чалавека старэйшага за іх абодвух, канешне ж, з запасных, якога належала дастаць партызанам»²⁴.

²⁰ Быкаў В. Балота // Польша. 2001. № 4. С. 7.

²¹ Быков В. Болото // Нёман. 2001. № 10. С. 7.

²² Быкаў В. Балота // Польша. 2001. № 4. С. 17.

²³ Быков В. Болото // Нёман. 2001. № 10. С. 17.

²⁴ Быкаў В. Балота // Польша. 2001. № 4. С. 5.

*«Молча отдыхая, они дожидались третьего из их группы — фельдшера Тумаши»*²⁵.

Гэта яшчэ раз даказвае, што аўтарскі пераклад з'яўляецца працягам творчай працы над творам.

На падставе аналізу аўтарскіх перакладаў В. Быкава і адпаведных ім арыгінальных тэкстаў можна зрабіць выснову, што аўтапераклады гэтага пісьменніка ў большасці выпадкаў з'яўляюцца шліфоўкай арыгінальных твораў з мэтай іх мастацкага ўдасканалення на мікрастылістычным узроўні, уяўляюць сабой рускамоўныя варыянты арыгіналаў і сведчаць аб няспынай і плённай працы пісьменніка над сваім творам у час перакладу. Выключэннем з'яўляецца аўтапераклад апавесці «Сотнікаў», у якім некалькі мяняецца першапачатковая задума і ідэя твора.

²⁵ Быков В. Болото // Нёман. 2001. № 10. С. 5.

Адам Мальдзіс (Мінск)

ПРЫСУТНАСЦЬ СВЯТЛАНЫ АЛЕКСІЕВІЧ У СВЕЦЕ

Зхадой гадоў я ўсё больш пераконваюся, што мы, беларусы, — вялікія міфатворцы. Не дужа спадзеючыся, як іншыя народы, на «штодзённую, шэрую працу», пачынаем верыць у выратавальнае цуда — як агульнае («наша пакаленне будзе жыць пры камунізме»), так і ўласнае, «прыватызаванае» («вось прыйдзе Захад, Захад нам паможэ»; «вось прыйдзе Усход, Усход выбавіць нас ад усіх крызісаў»). Перасільваючы сваю галоўную нацыянальную хваробу, выпрацаваную стагоддзямі, — комплекс непаўнацэннасці, асабліва ў дачыненні да суседзяў, мы — дзеля супрацьвагі — пачынаем перабольшваць свае сілы і магчымасці, абвешчаць сябе ледзь не месіямі, якія калі не выратуюць усё чалавецтва, даўшы яму ўзоры-рэцэпты быцця, то хаця б злучаць славянства. І пачынаем выдаваць жаданае за сапраўднасць, прыхарошваць сябе і сваю гісторыю. Гэта датычыцца і нашай вядомасці ў свеце. Багдановічаўская кара, каб Беларусь несла свой дар усяму чалавецтву, Купалава надзея, што яна зойме пачэсны пасад між народамі, выдаюцца за рэальнасць. Маўляў, калі ёсць нашы пасольствы ў добрай паўсотні краінаў, то, само сабой зразумела, у свеце нас ведаюць.

Што ж, калі меркаваць хаця б па колькасці прысвечаных нам публікацый (у адной Германіі ледзь не кожны месяц з'яўляецца новая кніжка пра Беларусь), за апошняе дзесяцігоддзе нас сапраўды сталі куды лепш ведаць на ўсіх кантынентах. Але — не заўсёды з лепшага боку, часцей — па палітычных супрацьстаяннях, эканамічных цяжкасцях. А звычайна веданне пачынаецца, павінна пачынацца з культуры. Калі ў культурных адносінах якая краіна будзе для асобы, надзеленай уладай або грашыма, заставацца белаю плямай, то ён не будзе абдорваць яе асаблівай сімпатыяй, рабіць туды інвестыцыі.

Дарэчы, гэта добра разумеюць іншыя краіны. Паглядзіце, колькі робяць для пашырэння сваіх культур у Беларусі Польскі інстытут, Інстытут Гётэ або Брытыш кансл. А мы стварэнне Інстытута Беларусі, распрацоўку дзяржаўнай праграмы пашырэння

беларускай культуры ў свеце лічым другараднай справай, чым, безумоўна ж, шкодзім і сваёй эканоміцы, і палітыцы.

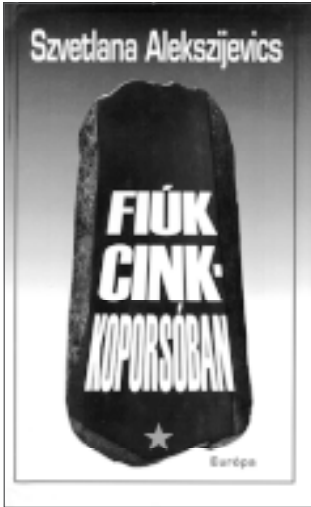
Але калі нечага не робяць афіцыйныя інстытуцыі, іх місію бяруць на сябе Асобы. Зрэшты, гэта натуральна, бо тую або іншую культуру ў свеце ведаюць па яе найпершых творцах. Праўда, у любым выпадку іх творчыя імпульсы павінны быць падмацаваны дзяржаўнай падтрымкай, прадуманай палітыкай. Бо не самім жа творцам яшчэ і папулярываваць сябе...

Пішучы прадмову да кніжкі Святланы Алексіевіч (яна так і засталася неапублікаванай, бо ў выдавецтве «Беларусь» кніжку вымушаны былі зняць з плана), я ў каторы раз задумаўся: ну а каго калі не з беларусаў, то хаця б з ураджэнцаў зямлі беларускай па-сапраўднаму ведаюць хаця б у Еўропе?! Міцкевіча, Манюшку, Дамейку. Так. Але яны, натуральна, больш асацыіруюцца з польскай культурай. Шагал, Суцін, Бакст? Так. Але нават даследчыкі іх творчасці не заўсёды ўспрымаюць яе ў беларускім кантэксце. Скарына? Нават у Расіі, нават ва Украіне многія і многія прадстаўнікі інтэлігенцыі лічаць, што ўсходнеславянскім першадрукаром быў Фёдараў. Купала і Колас? Іх вядомасць, за рэдкімі выключэннямі, яшчэ не перакročыла межы славянства. Караткевіч? Занадта беларускі, занадта адраджэнскі, прыйшоў у літаратуру, калі іншыя народы на нацыянальнае адраджэнне даўно перахварэлі.

Ну, а з жывых? Васіль Быкаў? Безумоўна! Яшчэ ў 1992 г., выдаючы першы том біябібліяграфічнага слоўніка «Беларускія пісьменнікі», мы канстатавалі, што яго творы перакладзены на 51 мову. Спадзяюся, што за апошнія дзесяць год гэтая лічба ўзрасла. Аlesia Разанаў? Так. Мова яго паэзіі, якая калісьці здавалася беларусам штучнай і нават незразумелай, сёння аказалася надзіва сучаснай і запатрабаванай, яго ахвотна перакладаюць у Еўропе не толькі славяне. Хто яшчэ? Святлана Алексіевіч? Гляджу ў той жа першы том «Беларускіх пісьменнікаў» і з сумам канстатую: усяго дзевяць моваў. Але тут жа пачынаю не пагаджацца з канстатацыяй. Як жа так? У друку ж мільгалі паведамленні пра розныя зарубежныя прэміі, спектаклі, фільмы. Не маглі яны быць без перакладаў. Значыць, прысутнасць беларускай пісьменніцы ў свеце трэба асэнсавать нанова.

І тут жа, прыступаючы да пераасэнсаванняў і падсумаванняў, лаўлю сябе на дзвюх скептычных думках. Першая: наколькі я маю права называць яе беларускай пісьменніцай? Другая: а ці прысутнічае яна сёння, калі не асабіста (нядаўна С. Алексіевіч атрымала працяглаю стыпендыю ў Італіі), то хаця б сваёй творчасцю ў самой Беларусі?

Першае сумненне адпала адразу. У тым жа слоўніку «Беларускія пісьменнікі» мы канстатавалі ў дэфініцыі, што Святлана Алексіевіч «піша на беларускай і рускай мовах». Па-беларуску была выдадзена яе першая кніжка «недзіцячых расказаў» «Апошнія сведкі» (1985), напісаны многія нарысы, артыкулы, з Беларуссю звязана амаль усё жыццё пісьменніцы. Так, прыйшла на свет яна ва Украіне, у Івана-Франкоўску (1948), але ж у сям'і ўраджэнца Гомельшчыны, які вярнуўся туды ў 1950 г. пасля дэмабілізацыі.



А потым — Капаткевіцкая сярэдняя школа, настаўнічанне на Мазыршчыне, вучоба на аддзяленні журналістыкі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, праца ў раённай газеце ў Бярозе, у «Сельскай газеце», у «Нёмане», напісанне сцэнарыяў для Беларускага тэлебачання, кіно, п'ес і інсцэніровак для тэатраў... Але, відаць, не гэта галоўнае. Тут скептычна, неканструктыўна настроеныя свядомыя беларусы сапраўды могуць загнаць мяне ў кут: асноўныя ж кнігі напісаны на рускай мове... Таму для нас вельмі важнае прызнанне самой С. Алексіевіч, зафіксаванае патрабавальнай «Нашай нівай»: «Я, безумоўна, беларускі пісьменнік, які піша па-расейску». Ёсць польская літаратура Беларусі, габрэйская літаратура Беларусі. І ёсць руская літаратура Беларусі, дзе адно

з найпершых месцаў займае С. Алексіевіч. Яе творчасць належыць Беларусі як дзяржаўнай цэласці, бо ў гэтай творчасці агульнабеларускі погляд на свет, агульнабеларускі патрыятызм.

А калі глянуць з другога, нечаканага боку, то неяк дзіўна, nelaгiчна яно агрымоўваецца: Адама Міцкевіча мы нібыта даўно згодны далучаць да беларускай літаратуры, «даруючы» яму польскую мову, а Святлану Алексіевіч — не. Хаця яна прынцыпова, да прыкладу, вырашыла, што першае ў Беларусі выданне яе «Чарнобыльскай малітвы» павінна быць на беларускай мове. Міцкевіч жа ўсяго марыў, каб яго кнігі трапілі «пад сялянскія стрэхі» ў польскім арыгінале.

Так што давайце, шануюныя панове-калегі, дамовімся: крытэрыі тут павінны быць аднолькава аб'ектыўнымі.

Другая засцярога аказалася куды больш істотнай. Паколькі ў апошнія гады творы С. Алексіевіч у Беларусі амаль не выдаваліся (як пабачым далей — стакрат меней, чым за рубяжом), то і вядомаць яе тут — не раўня еўрапейскай (рускай, нямецкай, шведскай ці французскай). Прысутнасць літаратурная змянілася прысутнасцю калялітаратурнай, заснаванай на чутках і нават скандальнай. Звычайны, усярэднены чытач, не маючы твораў (ранейшыя сталі бібліяграфічнай рэдкасцю), зыходзіць, выносячы ацэнкі, а то і прысуд, з псеўдасенсацыйных публікацый аб пратэстах чытачоў, судовых працэсах, «збрэдніцтве» і нават аб тым, што аўтар «Чарнобыльскай малітвы» толькі гуляе ў дэмакратызм і патрыятызм, а на самай справе разам з усім жаночым рухам з'яўляецца... агентам КДБ.

Непрыняцце творчасці Святланы Алексіевіч сапраўды існуе ў нашай краіне. Аўтару гэтых радкоў не раз даводзілася спрачацца з чытачамі,

нават дасведчанымі, дыпламаванымі, са ступенямі, якія лічылі яе творы, асабліва «Цынкавых хлопчыкаў», паклёпам на нашу рэчаіснасць. Які галоўны контраргумент я высоўваў? Ды тое, што мае апаненты не разумеюць спецыфікі жанру, якім карыстаецца пісьменніца. Гэта **дакументальная проза**. Сама С. Алексіевіч неяк параўноўвала сваю працу з працай хірурга. А хірург, аперыруючы, звычайна выклікае ў хворага не лепшыя эмоцыі, таму што пры ўмяшанні скальпеля з'яўляецца боль. Куды прыемней чытаць сентыментальны раман ці нават дэтэктыўную аповесць, хаця там на кожнай старонцы таксама ліецца кроў, бо ведаеш, што гэта кроў несапраўдная, прыдуманая. А тут непрыдуманая, бо сапраўды была Вялікая Айчыннай вайна, якая пакалечыла лёсы жанчын («У вайны не жаночы твар») і падлеткаў («Апошнія сведкі»), былі Афганістан («Цынкавыя хлопчыкі») і Чарнобыль («Чарнобыльская малітва»), сапраўды многія беларусы, расчараваныя ў жыцці, канчаюць жыццё самагубствам («Зачараваныя смерцю»). І перад чытачом — не прыдуманая гісторыя, а маналогі рэальных людзей. Расказваючы пра свае былыя трагедыі, яны перасцярагаюць нас ад новых. Ім сапраўды баліць, і пісьменніца хоча гэты боль перадаць чытачу. А далёка не кожны чытач гатовы да суперажывання. Яму дыскамфортна. Яму гэта перашкаджае спажываць даброты. Таму лепей выкінуць з галавы і войны, і Чарнобыль, і будучыя катаклізмы, а можа, і апакаліпсіс. Абвясціць прачытанае або і непрачытанае, а толькі пачуае ў пераказе, звычайным паклёпам. Прытым абавязкова — варажом. Абвясціць аўтарку «цынічнай «апрацоўшчыцай» чалавечых бядот і пакут»¹.

Беларускія чытачы твораў С. Алексіевіч і іншай дакументальнай прозы асабліва моцна загартаваныя ў савецкіх традыцыях, часта нагадваюць таго мядзведзя, пра якога любіў расказаць У. Караткевіч. Маўляў, той мядзведзь пасля здымкаў фільма «Пушчык едзе ў Прагу» нейкі час жыве у яго аднапакатэрай кватэры. Аднойчы, выйшаўшы ў калідор, зірнуў у люстэрка, пабачыў сябе — і ляпнуў лапай па выяве, разбіўшы яго ўшчэнт. Не спадабалася фізіяномія. А проза С. Алексіевіч — тое ж люстэрка, толькі грамадскае. Вядома, кожны яе твор складаецца з індывідуальных маналагаў-споведзяў, непаўторных і суб'ектыўных. Але, сабраныя разам, яны даюць аб'ектыўную карціну — мінулага, сучаснасці і абавязкова будучыні. Пісьменніцу цікавіць не столькі Чарнобыль, колькі «свет пасля Чарнобыля»: ці навучыцца ён адрозніваць «новыя абліччы зла», ці вытрывае ён у супрацьстаянні са злом?! Вядома, адвображанне ў люстэрку — не для слабанервовых. Але гэта ўжо не віна пісьменніцы, а бяда ўсіх нас, што мы ўвайшлі «ў зону катастрофаў, у зону высокай энергіі распаду» (нехта Стывен Д. у «Нашай ніве»).

Сярод дакументальнай прозы С. Алексіевіч вылучаецца сваёй надзённасцю, беларускасцю матэрыялу «Чарнобыльская малітва». Рэцэнзенты называлі яе «знакавай кнігай», сцвярджалі, што яна абавязкова павінна быць

¹ Славянский набат. 1998. 24–30 сент.



у бібліятэцы кожнай беларускай сям'і, якая лічыць сябе інтэлігентнай, — побач з Бібліяй, творамі Купалы, Коласа, Багдановіча, Быкава, Караткевіча (дарэчы, французскія выдаўцы ўключылі гэты твор у прэстыжную серыю, якая аўтаматычна трапляе на паліцы кожнага занятага і таму пераборлівага бізнесмена). І тым не менш у 1996 г. «Мастацкая літэратура» выкрасліла «Чарнобыльскую малітву» са сваіх планаў як неактуальную. Свет прызнаваў: выдаваў, узнагароджваў, інсцэнізаваў, экранізаваў. А мы цвёрда стаялі на сваім: калі адвображанне ў лустэрку змрочнае, то тым горш для лустэрка. Нават афіцыйныя выданні выказвалі здзіўленне. Пра Васіля Быкава і Святлану Алексіевіч у «Советской

Белоруссии» Уладзімір Саламаха пісаў так: «Але вось што здаецца дзіўным. Увесь свет выдае, чытае, захапляецца, паважае, а мы ў сябе дома ўсё не можам асэнсаваць па-сапраўднаму. Ні іх творчасць, ні іх асобы як мастакоў. Здараецца — зусім не прымаем»².

І вось, калі абсурднасць невыдавання «Чарнобыльскай малітвы» ў Беларусі стала не толькі кідацца ў вочы, але і шкодзіць нашаму іміджу, стараннем Прадстаўніцтва ААН, фонду «Гронка» кніга ў 1999 г. нарэшце выйшла з друку, хоць і маленькім тыражом у 1500 экз. Услед адбыліся прэзентацыі, сустрэчы з чытачамі. Здавалася б, справядлівасць перамагла.

Аднак несправядлівасць прымае, як і зло ўвогуле, усё новыя, часам нечаканыя абліччы. Нельга «Чарнобыльскую малітву» замоўчваць? То можна паспрабаваць яе перакрэсліць як твор немастацкі, плён гэтак званай магнітафоннай журналістыкі. Маўляў, сцвярджаў Яўген Гучок³, эстафету такога рамяства С. Алексіевіч «уручылі ў свой час Алесь Адамовіч і К» (звярніце ўвагу на абразлівасць у дачыненні і да мёртвых, і да жывых). Болей таго, твор, аказваецца, яшчэ і кан'юнктурны і непатрыятычны, антыбеларускі, бо... арыгінал напісаны на рускай мове, і таму «Алексіевіч працуе на прыніжэнне, а то і на знішчэнне беларускага знака і кода». Вось як могуць вычварна змыкацца ідэалагічныя крайнасці!

Адзін з папрокаў, якія часта выказваюцца па адрасе Святланы Алексіевіч у беларускім друку, зводзіцца да абвінавачання ў тым, што замест таго

² Сов. Белоруссия. 1999. 10 авг.

³ Книжный мир. 2001. 8 февр.

каб сядзець дома, пісьменніца значную частку свайго часу праводзіць за граніцай. Найбольш выразна гэта прагучала ў таго ж Гучка: «А калі Алексіевіч з'яўляецца (ад Бога!) носьбітам унутранай свабоды і палымным патрыётам Беларусі, дык чаго ёй тады ездзіць за мяжу і жыць там месяцамі і гадамі?» І далей, яшчэ больш катэгарычна рэкамендуецца пісьменніцы лепш паклапаціцца аб выратаванні... уласнай душы, бо, маўляў, на Божым судзе такіх «касмапалітычных халуёў і марадзёраў» (лексіка, знаёмая з 40–50 гадоў мінулага стагоддзя!) «не абароняць ні іх пульхнатыя кашалькі, ні іх сумніўная гаслава». Такія ж папрокі ў больш або менш завуяляванай форме сустракаюцца і ў іншых публікацыях.

Абвінавачванні вонкава выглядаюць сур'ёзна, нават знішчальна, таму і адказ на іх павінен быць сур'ёзны, заснаваны на фактах.

І сапраўды, чаго Святлана Алексіевіч, ганаровы віцэ-прэзідэнт Беларускага ПЭН-цэнтра, ездзіць за граніцу? Для таго, каб марна бавіць час? Не, найперш для таго, каб рабіць важную для нашага народа і тым самым для нашай дзяржавы справу — пашыраць прысутнасць беларускай культуры ў свеце.

Доказы? Вось яны, упершыню сабраныя ў адно цэлае, абагульненыя. Доўгія пералікі тут непазбежныя.

Найперш, вядома, — выданні, у арыгінале і перакладзе.

«У вайны не жаночы твар» неаднаразова друкавалася ў Мінску і Маскве, але апрача таго перакладалася на балгарскую (1985, 1987), кітайскую (1985), чэшскую (1986), в'етнамскую (1987), англійскую (1987), нямецкую (1987, 1989), тэлугу (1987), венгерскую (1988), румынскую (1989), славацкую (1990) мовы. «Апошнія сведкі» мелі берлінскае і вільнюскае выданні (абодва 1989 г.). «Цынкавыя хлопчыкі» вышлі па-беларуску (1991), па-руску (1991), па-французску (двойчы — у 1991 г.), па-нямецку (1992), па-англійску (двойчы ў 1992 г. — у Лондане і Нью-Йорку), па-японску (1993), па-венгерску (2000). «Зачараваныя смерцю» пабачылі свет у Мінску (1993), Маскве (1993), Франкфурце-на-Майне (1994), Парыжы (1995), Амстэрдаме (1995), Варшаве (2001). Асабліва хутка пайшла па свеце «Чарнобыльская малітва». У 1997 г. з'явіліся рускае, шведскае і нямецкае выданні, у 1998 г. — нямецкае, украінскае, два французскія і японскае, у 1999 г. — новае французскае, англійскае, літоўскае, кітайскае, у 2000 г. — яшчэ адно французскае, фінскае, польскае, японскае, нямецкае, у 2001 г. — грэцкае выданне. А былі ж яшчэ маскоўскі двухтомнік 1998 г. і пекінскі аднатомнік 1999 г. Усяго бібліяграфія толькі кніжных выданняў твораў С. Алексіевіч, якія пабачылі свет за рубяжом, сёння налічвае пад 70 пазіцый. Наіўна было б, услед за Я. Гучком, думаць, што такую папулярнасць можна здабыць адной механічнай «магнітафонажурналістыкай». Калі ўсё гэтак проста, то чаму ж такі шлях не паўтараць іншыя беларускія аўтары?! Значыць, у дадатак да сучасных журналісцкіх тэхналогій патрэбны яшчэ пісьменніцкі талент, філасофскае асэнсаванне мінулага, сучаснасці і

будучыні, суперажыванне чужому болю, гуманізм вышэйшай пробы. А гэта, пагадзіцеся, дадзена толькі адзінкам.

Апрача кніг былі яшчэ тэатральныя пастаноўкі, кіна- і тэлефільмы. «У вайны не жаночы твар» адначасова, у 1985 г., паставілі Тэатр на Таганцы і Тэатр эстрады ў Маскве, Дзяржаўны тэатр драмы ў Омску і Беларускі маладзёжны тэатр. «Цынкавых хлопчыкаў» пабачылі глядачы Санкт-Пецярбурга, Парыжа, Ліона, «Чарнобыльскую малітву» паказвалі ў Швецыі (1999), Францыі (2001), Швейцарыі (2001). Прэм’ерныя спектаклі часцей за ўсё адбываліся з удзелам аўтара, яна ж давала інтэрв’ю (іх мноства), рабіла каментарыі, дзе многа гаварылася пра Беларусь... Сярод фільмаў па сцэнарыях С. Алексіевіч трэба найперш назваць невядомыя ў нас цыкл «З прадоння» (Аўстрыя — Расія, 1991), «Крыж» (Расія, 1994), «На руінах Утопіі» (Германія, 1999), «Расія: гісторыя маленькага чалавека» (Японія, 2000). Не трэба тлумачыць, што кожны з іх патрабаваў выезду, асабістай прысутнасці.

І як вынік усёй працы — заслужаныя прэміі! Трынаццаць зарубажных прэмій. Сярод іх — такія прэстыжныя, як узнагарода Шведскага ПЭН-цэнтра імя Курта Тухольскага (1996), рускі «Трыумф» (1997, услед за М. Расстраповічам, С. Рыхтэрам, Б. Ахмадулінай, І. Маісеевым), «За еўрапейскае ўзаемаразуменне» (Германія, 1998), імя Гердэра (Аўстрыя, 1999), «Сведка свету» (Францыя, 1999) і, урэшце, імя Эрыха Марыя Рэмарка (Германія, 2001). Апошняя была ўручана ў дзень 60-годдзя пачатку Другой сусветнай вайны «за значны ўклад у абарону правоў чалавека і чалавечай годнасці».

Зроблены вышэй пералік, як мне здаецца, з’яўляецца найлепшым адказам скептыкам. Такое прызнанне інсцэнізаваць, камусяці «зарганізаваць» нельга. Такое можна толькі заслужыць. А яшчэ гэты пералік сведчыць, што нас усё ж ведаюць у свеце. Толькі мы самі пра гэта не заўсёды ведаем. І часта ведаць не хочам. Ці то па колішняй ідэалагічнай зашоранасці, ці то па просценькай зайздрасці, якая з’яўляецца адной з праяў найгалоўнейшай хваробы беларусаў — комплексу непаўнаважнасці, адваротнага боку колішняй «ліцвінскай» талерантнасці.

Да сказанага хочацца дадаць, што ў апошні час Святлана Алексіевіч працуе над шостаю кніжкай сваёй дакументальнай панарамы мінулага стагоддзя. Гэта мае быць «Кніга любові» — нібыта эмацыянальна дадатнае адвображанне нашага быцця (хаця з апублікаваных урыўкаў відаць, што сумнага і тут будзе многа, таму што не можа існаваць бязвольна-радаснае каханне пры нашай неўладкаванасці). Назвай будучай кнігі паслужылі словы А. Грына «Судоўны алень вечнага палявання». З апублікаваных урыўкаў і з інтэр’ю відаць, што пісьменніца пераасэнсоўвае сваё творчае крэда. Яно становіцца больш жыццелюбвым, канструктыўным, пазітыўным. Яе трывожыць бесперспектыўнае супрацьстаянне, любаванне ў сваім пакутніцтве, якое вядзе да пасіўнасці. «Мы вядзем сябе так, быццам неўміручыя!» — перасярагае адна з самых вядомых у свеце беларускіх і рускіх пісьменніц.

Давид Симанович (Витебск, Беларусь)

**«ЗВЕНИТ ВО МНЕ ДАЛЕКИЙ ГОРОД...»:
ПОЭЗИЯ МАРКА ШАГАЛА В РУССКИХ И
БЕЛОРУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Пятница. Звезд колыхание вечных в неподражаемой синей дали. Ставится свечка в медный подсвечник. Пора зажечь ее — вот и зажгли.

А за окошком грохочет телега — громкий доносится цокот копыт. Молятся старые Хацкель и Фейга, молятся юные Марк и Давид.

Древнему слову хасидской молитвы тихо внимает большая семья. И огонек, словно кровью политый, в подсвечнике бьется, сквозь годы светя...

Древнее слово молитвы звучало в доме на иврите. Родители разговаривали на идиш. А рядом — и на Песковатике и на Покровской — слышалась белорусская и русская речь соседей и знакомых.

Эти четыре языка словно окружали с детских лет юного Марка. А позже, в молодости, к ним добавился французский.

В те ранние витебские дни, мечтая стать то музыкантом-скрипачом, то поэтом, он начал писать стихи на русском языке, подражая известным образцам — от Пушкина до Фета:

Вечер. Сад.
Месяц. Ты.
Сказка. Ласка
Резеды...

1909

Уже с утра мне был означен
Мой ранний жребий на кресте:
Еще шумит в главе веселье,
Младое нежится похмелье —
Но свист бича угрюм и мрачен
И шрам исчерчен на лице...

1910

Лишь через годы, уже вдали от родных мест, из сердца стали выплескиваться строки на родном идише, и было это в Париже, когда писал поэму «Майн вайте гейм» — «Мой далекий дом». И в Нью-Йорке, когда напечатал свое письмо-плач, свое обращение к Витебску.

Но тут я должен вспомнить историю о том, как ко мне попала книга «Ди велт фун Марк Шагал» — «Мир Марка Шагала» Исаака Ронча, изданная в Лос-Анджелесе к 80-летию художника в 1967 г. Кто-то прислал ее (или передал) из США в Витебск старейшему библиотекарю, книголюбу и библиофилу, который собирал все, связанное с еврейством и сам писал, — Марку Ефимовичу Брукашу. И однажды, когда я зашел к нему, а мы встречались часто, он показал мне эту книгу и прочел из нее несколько страниц. А потом — впервые! — привел меня на старую улицу (тогда она носила имя «железного Феликса» — улицу Дзержинского) к старому дому и сказал: «Тут жил Шагал»... Потом уже и сам я приводил сюда всех, кому дорого было имя художника, — Василя Быкова, Рыгора Бородулина, Андрея Вознесенского, Евгения Евтушенко.

После смерти Марка Брукаша его вдова, которой я помогал распродавать библиотеку, предложила мне взять на память что-нибудь с его «еврейской полки»... Я долго рассматривал книги, читая надписи на корешках, и вдруг прочел «Ди велт фун Марк Шагал»...

В первый же вечер дома, листая книгу, я обнаружил в ней обращение «Цу майн штот Витебск» — «К моему городу Витебску»...

И много вечеров потом переводил эти три странички, ставшие мне такими дорогими... Это длилось на самом деле долго, как и мое желание напечатать один из вариантов (их было несколько) перевода. Все газеты отказывались это сделать. И «Віцебскі рабочы» и «Літаратура і мастацтва» отвечали однозначно: «Перевод хороший, но...»

И только «Литературная газета» 2 сентября 1987 г., в день открытия выставки произведений Шагала в Москве в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, к его столетию наконец опубликовала перевод. И то его несколько раз накануне юбилея переносили из номера в номер. А главный редактор Александр Чаковский, как мне рассказывали, ходил на «самый верх», в ЦК, «испрашивать разрешения»...

В те дни я получил письмо от Анатоля Вергинского от 7 сентября: «Прачытаў я тут, у Піцундзе, на старонках «Літгазеты» пісьмо Шагала ў тваім перакладзе — і... па-першае, парадаваўся, што яно апублікавана. Па-другое... яшчэ раз засмуціўся, расстроіўся ўшчэнт ад таго, што не змог надрукаваць пісьмо ў сваім «ЛіМе» (яшчэ адзін выпадак, калі праклінаеш сваё рэдактарства). Публікацыя была падрыхтавана, але... Не буду скрываць — ад былога загадчыка аддзела, то біш І. І. А[нтановіча] паступіў загад нічога пра Шагала не друкаваць. Потым, калі я яго ўсё ж пераканаў і ён згадзіўся, то прапанаваў свой варыянт, свайго аўтара і г. д. (а Сімановіч, — скажы, — хай гатовіць кнігу, я памагу яму яе выдаць... — Вось такая логіка).

Словам, па гэтай пазіцыі я як рэдактар пацярпеў паражэнне і атрымаў сумны ўрок...»

«Літгазета» напечатала письмо с крохотным вступлением «От переводчика», которое я потом расширил...

«Шла Великая Отечественная война. Еще больше года оставалось до победы. Еще томился в фашистской оккупации Витебск. Вставали на борьбу с врагом в городском подполье и в партизанских лесах отважные сыновья и дочери Беларуси, своим мужеством приближая славный час освобождения.

15 февраля 1944 года в Нью-Йорке в газете «Эйникайт» («Единство»), издаваемой американским Комитетом еврейских писателей, художников, ученых, было опубликовано поэтическое обращение «К моему городу Витебску». Его автор — всемирно известный художник Марк Шагал жил тогда в Нью-Йорке, куда перебрался из Франции, спасаясь от фашизма.

Сегодня, через много лет, переводя это письмо с идиш на русский язык, я думаю: как надо любить свой дом, свою улицу, свой город, чтобы в далекой и суровой разлуке, ничуть не очерствев сердцем, обратиться к любимому уголку на земле с такими словами печали и мужества).

Андрей Вознесенский, которому я одному из первых прочел эти строки, сказал: «Это по-настоящему гражданское произведение. И сколько в нем яркого света поэзии...»

И в самом деле — Шагал был поэтом в живописи, графике, во всем, что делал. И поэтом, который писал красками сердца стихи и поэмы.

После первой публикации в «Литгазете» «К моему городу Витебску» вошло в миниатюрное сувенирное издание «Марк Шагал. Паэзія» (Мн., 1989). Там оно напечатано не только в моем переводе на русский язык, но и в переводе Рыгора Бородулина на белорусский. В том же году появился и перевод Льва Беринского — «Ангел над крышами» (М., 1989). А мой второй вариант перевода был напечатан в специальном выпуске «Шагаловские дни в Витебске» (15 января 1991 г., приложение к еженедельной газете «Витебский курьер»). Несколько лет спустя я включил его в «Шагаловский сборник» (Витебск, 1996).

По жанру «К моему городу Витебску» — объяснение городу в любви, своеобразное послание через время и пространство — это стихотворение в прозе, так построено и ритмично наполненное мыслью, оно построено по законам поэзии. Его и нужно было переводить как стихотворение в прозе. Вот начало на идиш:

Шойн ланг, майн либе штот, ви их дих нит гезен, нит гегерт, нит гередт мит дайне волкунс ун нит онгешпарт зих оф дайне пloitн...

Здесь и сама ритмика, мелодика стиха, и повторения, внутренняя рифмовка (гегерт – гередт) делают внешне прозаический абзац поэтической строфой.

Пытаясь соблудности все это, я шел и на некоторые вольности, необходимые, как мне казалось, в те дни, когда своим переводом я «воевал за Шагала»...

Давно уже, мой любимый город, я тебя не видел, не слышал, не говорил с тобой, с твоим народом, не упирался в твои ограды...

На идиш почти одинаково звучат, будто омонимы, два слова — фолк (народ) и волк (облако). И я перевел «с твоим народом»...

Вслед за мной пошел и Бородулин, ведь наши переводы в книжке стояли рядом, в центре, разделенные лишь репродукцией прекрасной картины — шагаловской обнаженной над Витебском.

Даўно ўжо, мой любы горад, цябе я не бачыў, не чуў, не мовіў з табою, з народам тваім, даўно не ўпіраўся ў твае агароджы...

В «Шагаловском сборнике» и в новой книжке «Мой Шагал, или Полет любви» (Витебск: Музей Марка Шагала. 2001) я уже все исправил по оригиналу.

Давно уже, мой любимый город, я тебя не видел, не слышал, не разговаривал с твоими облаками и не опирался на твои заборы...

Следующая абзац-строфа на идиш:

Ви дер ометикер вондерер, гоб их нор гетрогн алэ ёрн дайн отем ойф майне билдер ун азей мит дир гередт ун ви ин холум дих гезен...

У Льва Беринского, который много переводил поэзию и прозу Шагала, составившие книгу «Ангел над крышами», эти строки выглядят так:

Подобный грустному вечному страннику — дыхание твоё я переносил с одного полотна на другое, все эти года я обращался к тебе, ты мерещился мне как во сне...

Здесь почти подстрочник, где только добавлены и переставлены местами слова.

Мой перевод:

Как грустный странник, я только нес все годы твоё дыхание на моих картинах. И так с тобой беседовал и, как во сне, тебя видел...

И какой поэтичной, белорусской стала эта строфа у Бородулина:

Як падарожнік самотны, я толькі нёс праз гады ўсе твой вобраз на палотнах маіх, і гэтак мовіў з табой, і, як у люстэрку, бачыў цябе...

У меня в первом варианте тоже было «как в зеркале», но я вернулся к оригиналу... А у Бородулина «люстэрка» просто заиграло...

Шагаловское письмо-обращение к Витебску сыграло свою особую роль дважды: в первый раз — потому что было опубликовано в газете «Эйникайт» («Единство»), с помощью которой Еврейский антифашистский

комитет собирал средства в США для Красной Армии, для ее вооружения и победы в войне с гитлеровской Германией. А второй раз — в переводах (особенно в публикации на страницах «Литгазеты», выходявшей громадным тиражом), которые показали недругам, что Шагал — патриот, художник, преданный своей родине, хоть и живущий вдали от нее. И это тоже, конечно, имело значение в борьбе за возвращение Шагала, за его доброе имя, которое пытались очернить лживыми наветами...

Интересно, что, по воспоминаниям, Шагал сначала написал это стихотворение по-русски (возможно, было и так: ведь сочинял же он в юности на русском языке стихи). Но газета выходила на идиш. И он сам перевел (или заново написал) текст по-еврейски. Затем я его перевел на русский. И однажды, через полгода, мне принесли журнал «Советиш Геймланд» («Советская Родина». 1988. № 2), который со ссылкой на публикацию в «ЛГ» напечатал новый перевод на идиш с моего русского перевода... Вот какой курьез приключился... При чтении я обнаружил, что во многих местах публикации от шагаловского в переводе уже остались «рожки да ножки», начиная с названия — «Моему любимому Витебску»...

Стихи Шагала переводили в те годы Лев Беринский, Андрей Вознесенский, Рыгор Бородулин и я.

Лев Беринский стремился к более точному переводу, переводя чуть ли не каждое слово, иногда превращая текст в своеобразный подстрочник, особенно если надо было сохранить какую-то, на его взгляд, важную деталь. И все же и он отступал во многих случаях от оригинала.

Несколько стихотворений Шагала перевел Андрей Вознесенский. Мне думается, что это уже больше Вознесенский, чем Шагал, так по крайней мере это выглядит на русском языке, если сравнить с оригиналом на идиш. То есть Вознесенский как бы подминал под себя, подчинял своей совсем иной, новаторской манере спокойную традиционную манеру Шагала.

А вот этого как раз не делал Рыгор Бородулин, который шел от текста, не раз слышал еврейский разговорный язык, знал местечковый быт. Он своим талантливым поэтическим чутьем уловил все главное в стихах Шагала, сделав их в значительной мере уже достоянием белорусской поэзии.

Сделать перевод принадлежностью той поэзии, на язык которой переводишь, — одна из важных задач, к которой надо стремиться, хотя это не каждому дано.

Можно ли при переводе отступать от оригинала, в какой мере, в какой степени? Наверное, на этот вопрос каждый переводчик отвечает сам, решает сам.

И все-таки само внесение чего-то от переводчика, его творческий «влив», его не выпирающее «вливание» должны быть.

И близость к оригиналу, и внесение своего «я» переводчика хорошо видны на переводе одного шагаловского стихотворения — «Моя жена».

МАЙН ФРАЙ

Ду гейст цу мир мит ланге гор,
Мит либе, цофилдик, анкегн,
Ун ойгн шенксту мир а пор,
Ун штендик вил их ба дир фрегн...

(Из книги «Ди вельт фун Марк Шагал»)

Лев Беринский:

ЖЕНА

Ты волосы свои несешь
навстречу мне, и я, почуя
твой взгляд и трепет тела, дрожь,
тебя опять спросить хочу я:

где давние мои цветы
под хупой свадебной далекой?
Я помню: ночь и рядом ты,
и в первый раз к тебе прилег я,

и погасили мы луну,
и свечек пламя заструилось,
и лишь к тебе моя стремилась
любовь, тебя избрав одну.

И стала ты женой моей
на годы долгие. Сладчайшей.
Дочь подарила — дар редчайший
в наиторжественный из дней...

Благодарю, Господь высот,
Тебя за день, за месяц тот.

(Из книги «Ангел над крышами»)

Здесь все близко к тексту оригинала: и стихотворный размер, и во многом словарный состав, и даже, словно точная калька с идиш, «ты волосы свои несешь навстречу мне», и резковатое, грубоватое «почуя твой взгляд».

И совсем по-иному звучит по-белорусски бородулинский перевод, да уже и не просто перевод это.

МАЯ ЖОНКА

Насустрач ідзеш з валасамі даўгімі,
з мілосцю, дрыготкая ад асалоды,
і дорыш мне пару вачэй, як гімны,
і хочацца мне запытаць заўсёды:

дзе кветкі белыя, ці пажоўклі
пасля вяселля ў дарогах жалю?
Упершыню да цябе прыйшоў я
і цэлюю ноч у цябе ляжаў я.

Мы пагасілі поўні дыханне
і запалілі белыя свечкі,
маё цякло да цябе каханне,
адкрыўшы твар да апошняй павечкі.

Салодкая, як міндаль, як трунак,
ты стала жонкай, мая пашана,
жывот мне падарыў дарунак —
дачку прыгожую, як Рош-Гашана.

Мой дзякуй табе, добры Бог алтара,
за дзень той, які ты паслаў для дабра!

(З кнігі «Марк Шагал. Паэзія»).

Здесь уже и другой размер, и лексика (мілосць, асалода), и свое: «вочы, як гімны». И все-таки это Шагал!.. И Бородулин!..

Идя по такому же пути, пути, где и соблюдение текста оригинала, и свое «вливание», я пытался вписать стихи в контекст русской поэзии и, если что-то вносил, дорисовывал свое, то старался, чтобы оно было созвучным оригиналу и живописи и графике Шагала, его полетам во сне и наяву, его влюбленным, и самому Марку и Белле, парящим над землей в космических просторах.

МОЯ ЖЕНА

Навстречу идешь — и волос твоих пряди
тянутся руки мои обвить.
Ты даришь мне небо, искристо глядя,
и хочется у тебя спросить:

неужели завянут цветы, неужели
их покроет времени лед?..
Ко мне пришла ты — и мы взлетели,
и долго-долго длился полет;

мы погасили ночи дыханье
и свечи любви зажгли над землей.
И две души, как одно сиянье,
соединились и стали зарей.

Как забыть я это сумею:
земли и небес укрепляя связь,

любовь моя слилась с твоею,
чтоб после дочь любви родилась.

И Богу благодаренья мои
за этот подарок добра и любви.

*(Из книги «Имею честь принадлежать».
Витебск, 1999)*

Но в книге, публикуя переводы, я все-таки выделил их под названием «Из поэзии Марка Шагала»...

А само это стихотворение, как и многие другие его строки, взято из поэмы «Майн вайте гейм» — «Мой далекий дом», написанной в конце 30-х прошлого века в Париже. Так отдельными стихотворениями с придуманными названиями небольшие части поэмы публикуются уже давно с ведома автора.

А начинается поэма так:

Эс клинкт ин мир
ди штот ди вайте...

Звенит во мне
далекий город...

Всю долгую, почти столетнюю жизнь, звенел в его сердце, в его полотнах и стихах родной Витебск. И его словами в оригинале на идиш и в переводах на русский и белорусский я каждый год открываю Международные Шагаловские дни.

Ірына Лапцёнак (Мінск)

ПРАБЛЕМА СТЫЛЮ І ТВОРЧАЙ ІНДЫВІДУАЛЬНАСЦІ: ТРАДЫЦЫІ ЯЗЭПА СЕМЯЖОНА Ў СУЧАСНЫМ ПЕРАКЛАДЗЕ

Развіццё нацыянальнай традыцыі перакладу абазначае пераёмнасць, у выніку якой адно — зберагаецца, іншае — абнаўляецца. Любое наватарства вызначаецца праз традыцыю. Узбагачэнне нацыянальных традыцый перакладу ўяўляецца немагчымым без уліку поспехаў, няўдач і цяжкасцяў перакладчыкаў-папярэднікаў.

Язэпа Семяжона неаднойчы называлі заснавальнікам пэўнай школы мастацкага перакладу. Аднак пры ўсёй значнасці яго дзейнасці (пераклад твораў з літаратуры на 34-х мовах свету) на сённяшні дзень не існуе ніводнай спробы абагульнення творчага вопыту Я. Семяжона. Адно даследчыкі безаглядна ўхваляюць яго ўзнаўленні, іншыя — крытыкуюць. Адзінае, што сцвярджаецца, — наяўнасць «вольнага» метаду або ўласнага стылю перакладчыка (праўда, без дакладнага вызначэння іх спецыфікі). Гэта праблема не толькі практыкі, але і тэорыі. Перакладчыку адмаўляюць у праве на ўласны «стыль», хаця само гэтае слова ўжо неаднойчы ўжывалася на старонках даследаванняў і ў перыядычным друку ў значэнні «метад», «кірунак», «мадэль», «пачырк». Прычым апошнія нельга назваць абсалютнымі адпаведнікамі стылю (пытанне, абумоўленае нераспрацаванасцю тэрміналогіі). Стыль перакладчыка — гэта характар дзейнасці перакладчыка ў працэсе пераўвасаблення іншамовных мастацкіх твораў, спецыфічныя рысы і асаблівасці яго ўзнаўленняў, якія вылучаюцца арыгінальнасцю, сістэмнасцю і цэльнасцю ўжывання і абумоўлены адметнасцю асобы перакладчыка — яго светапоглядам, эрудыцыяй, густам, прафесіянальным вопытам, моўнай культурай, талентам.

Стыль перакладчыка Я. Семяжона вызначаецца творчымі характарам інтэрпрэтацыі і ўвасаблення, функцыянальнай, а не літаральнай адпаведнасцю арыгіналу, эмацыянальнасцю гучання, яркасцю выражэння, надзвычайнай увагай да нацыянальнага аблічча перакладнога твора (так званым «абеларушваннем»).

Семяжон адштурхоўваўся не ад пэўнай формы і шоў не да дакладнасці ўзнаўлення канкрэтных слоў, а да таго, што стаіць за імі, — важкая думка, яркі вобраз, арыгінальны троп. А сродкі падбіраліся згодна з адметнасцямі менавіта роднай мовы. У прыватнасці, на першы погляд, рыфма семяжонаўскага перакладу англійскай паэзіі з’яўляецца бяднейшай на паўтаральныя сугуччы, чым арыгінальная. Пры аналізе рыфмаў Р. Бёрнса кідаецца ў вочы непараўнальна вялікая колькасць дакладных рыфмаў, у якіх зарыфмаваныя словы розняцца 1–2 гукамі: *Lodger–sodger, Nancy–fancy, dwelling–swelling, blossom–bosom, gang–lang, ever–never, fairly–dearly* («Вярганне салдата»), *go–shore, throw–roar, wide–divide, me–thee, dear–ear, adore–more, heart–part, by–sigh* («Перад разлукай»). Але гэта асаблівасць рыфмы ўласціва не пэўнаму твору або аўтарскаму рыфмарыю, а хутчэй, англійскай паэзіі наогул. Справа ў тым, што англійская рыфма па сваёй прыродзе мае больш магчымасцяў быць дакладнай, чым беларуская, паколькі ў англійскім слове — меншая колькасць складоў, а значыць, і тыпаў паўтаральнай сугучнасці. У выніку — у яго больш магчымасцяў для супадзення, рыфмоўкі.

У той жа час англійская рыфма бяднейшая, паколькі мае меншую колькасць саміх сугуччаў. У гэтым сэнсе англійская мова — рыфмаабмежаваная, а беларуская — мова з шырокімі магчымасцямі рыфмаўтварэння. І таму ўжыванне ў перакладзе толькі тых рыфмаў, якія ёсць у арыгінале, з’яўляецца няэтакгодным. Скапіраваная з арыгінала дакладная рыфма ў мове перакладу набыла б натуральнасць, а ўзноўленая Семяжоном адпаведна з асаблівасцямі рыфмікі роднай мовы (у беларускай паэзіі дакладнай лічыцца рыфма, у якой супадаюць не абавязкова ўсе ці амаль усе гукі, а найперш — націскныя і паслянаціскныя) з’явілася сапраўдным адпаведнікам:

У арыгінале:

Not Gowrie’s rich valley, nor Forth’s sunny shores,
 To me hae the charms o’ yon wild, mossy moors:
 For there, by a lanely, sequestered stream,
 Resides a sweet lassie, my thought and my dream.

У перакладзе:

Скупая прырода радзімага ўзгор’я
 Мілей майму сэрцу, чым бераг прымор’я,
 Бясконца мілей: там, за горнай ракой,
 Жыве мая радасць і мой *неспакой*.

Сваімі перакладамі Я. Семяжон выступаў супраць фармалістычнага, аднабаковага прымянення перакладчыцкіх метадаў. Пры іх выкарыстанні ён ужываў дыферэнцыраваны падыход: у адпаведнасці з характарам блізкасці мовы, жанравай адметнасцю твора, яго мастацкай спецыфікай.

Так, пры перакладзе паэзіі Семяжон імкнуўся да ўзнаўлення самае паэзіі — яе рытмікі, рыфмоўкі, вобразнага ладу, але не да безадноснага схематычнага перанясення ўсіх фармальных асаблівасцяў: аб гэтым сведчыць узнаўленне сістэм вершавання паэм М. Гусоўскага «Песня пра зубра» і А. Міцкевіча «Пан Тадэвуш». Увасабленне рыфмы пры перакладзе з блізкіх і далёкіх моваў таксама розніцца. Так, пры ўзнаўленні з блізкіх моваў Семяжон свядома імкнуўся да дакладнасці ў перадачы лексіка-семантычнага нападнення рыфмы (аб гэтым сведчыць вялікая колькасць перанесеных, фанетычна адаптаваных перакладных рыфмаў), з далёкіх — толькі ў тым выпадку, калі дадзеная асаблівасць з'яўлялася вызначальнай ў рыфмовым малюнку. Пры перакладзе «Песні раба-негра» Р. Бёрнса Я. Семяжон вылучыў унутраную рыфму як сэнса-выдзяляльную, паколькі твор быў напісаны ў сістэме танічнага вершаскладання, а на зарыфмаваных словах знаходзіліся апорныя націскі, і таму ўзнавіў яе. А вось пры ўвасабленні канцавой рыфмы ён праігнараваў лексіку выражэння, вырашыў, што перадача інтанацыі галашэння — больш істотная асаблівасць і адлюстраваў яе ў асанснай рэхападобнай рыфміцы.

Функцыянальным падыходам, статыстычнай нетрадыцыйнасцю вызначаюцца таксама характэрныя для стылю перакладчыка узуальныя прыёмы: пераважанне дэметалогіі (перадача нятропавых вобразаў тропавымі) над дэаўталогіяй, стылістычнага ўзмацнення над паслабленнем і нейтралізацыяй, дэталізацыяй і канкрэтызацыяй над абагульненнем і частковай рэпрэзентацыяй — у адрозненне ад перапаўнення сучасных перакладаў адваротнымі з'явамі.

Але не ўсе з дадзеных асаблівасцяў можна растлумачыць толькі функцыянальным падыходам — прысутнічае і выяўленае імкненне да самастойнай творчасці: увядзенне выразаў, прыказак, прастамоўных элементаў, якія адсутнічаюць у першакрыніцы. З другога боку, не менш глыбокім з'яўлялася жаданне перакладчыка данесці аўтарскі стыль у належнай паўнаце, глыбіні і яркасці, растлумачыць чытачу іншамоўныя рэаліі. Неабходна падкрэсліць таксама індывідуальна-творчы характар перакладчыцкіх рашэнняў. Так, эмацыянальнасць семяжонаўскага стылю перакладу «Пана Тадэвуша» — не толькі ўласцівасць, неабходная для ўзнаўлення асаблівасцяў арыгінала, але і псіхалагічная адзінка, важная для ўзбуджэння ўвагі чытача, яе акцэнтualізацыі на істотна важных момантах. На просьбу Падкамолага даць грамадзе звесткі пра польскае войска (яно змагалася супольна з французамі) ксёндз Робак адказаў «obojeźnie», што нічога не ведае. Але абьякаваць у дадзеным выпадку была паказнай (аб гэтым сведчыць кантэкст): ксёндз не распачаў гаворку, бо непадалёку знаходзіўся генерал Рыкаў, які, хоць і сцвярджаў, што не шпіён і нават па-польску размаўляць умеє, але поглядаў грамады не падзяляў. Для таго, каб *падкрэсліць нежаданне* Робака расказаць навіны ў прысутнасці рускага генерала, Семяжон замяніў паказную няўвагу на ярка выражаную экспрэсію («odpowiedział...

obojeŋnie» — «ажно затросся»), прыдаўшы рэзкасць тону ў адказе (прыём стылістычнага ўзмацнення):

... Там, дзе п'ецца, есца,
Чапаць свяцейшы ўказ нам не да месца.

У арыгінале:

... to są nasze sprawy
Bernardyńskie; cóż o tym gadać u wieczery?
Są tu świeccy, do których nic to nie należy.

У сваёй дзейнасці Семяжон практыкаваў таксама пераклад з падрадкоўніка. Язэп Ігнатавіч свабодна валодаў англійскай і нямецкай мовамі, ведаў французскую, італьянскую, чэшскую, польскую і некаторыя мовы народаў СССР. Пры перакладзе з іншых моваў ён выкарыстоўваў падрадкоўнік або пасрэдніцтва вядомых яму моваў. У прыватнасці, кнігу в'етнамскай паэзіі «Апалены лотас» склалі пераклады Семяжона, зробленыя па падрадкоўніках, а таксама па тэкстах на французскай і рускай мовах. У савецкі час узнаўленне з падрадкоўніка і пры дапамозе пасрэдніцкай мовы мела шырокую практыку выкарыстання. Семяжон адзначаў у 80-я гг.: «...падрадкоўнік на рускай мове быў і пакуль што застаецца тым кантактам-перадатчыкам як з адной нацыянальнай літаратуры ў другую, так і з нацыянальных літаратур у агульнасаюзны кантэкст савецкай літаратуры». Аднак, на думку Семяжона, менавіта ўзнаўленне з арыгінала — сведчанне прафесіяналізму перакладчыка і дакладнасці перакладу: «Мой галоўны прынцып у творчасці: брацца за перастварэнне на сваёй роднай мове арыгінальных твораў з тых моваў, якімі ты валодаеш або ў якіх сам дэталева разбярэшся без падрадкоўніка». Пры адказе на пытанне: «Перакладаць з арыгінала ці з падрадкоўніка?» Семяжон выбіраў першае пры ўмове валодання мовай. Разам з тым, перакладчык лічыў знаёмства чытача з замежнай літаратурай на роднай мове звышмэтай айчыннага перакладу. І таму наяўнасць перастварэнняў з падрадкоўніка, у тым ліку і ва ўласнай творчасці, ён трактаваў як вымушаную неабходнасць.

Разам з тым, нельга сказаць, што перакладчык усляпую ішоў за падрадкоўнікам. Апошні не з'яўляўся для Семяжона адзінай крыніцай ведаў пра арыгінал. Ён вывучаў рытміка-інтанацыйны, гукавы лад твора непасрэдна па першакрыніцы: аб гэтым сведчыць узнаўленне шматлікіх алітэрацый, якія перадаюцца не толькі як адпаведны прыём, але і ў плане поўнай гукавой адпаведнасці.

У арыгінале («Песня пра зубра» М. Гусоўскага):

Saucius horrendo si quando murmurat urus
Gutture, tunc nemorum proxima quaeque tremunt.

У Я. Семяжона:

Хай жа, разявіўшы пашчу, ён выдыхне з хрыпам
Рык глухаваты, гартанны і раптам рванецца.

Аднак існуюць у семяжонаўскім перакладзе паэмы «Песня пра зубра» (створаны ён на аснове падрадкоўніка Я. Парэцкага з лацінскай мовы і іх сумеснага рускамоўнага перакладу) і прыклады поўнай неадэкватнасці першакрыніцы нават на змястоўна-сэнсавым узроўні. Так, згадваючы трактат Паўла Дыякана, Гусоўскі ўказвае на выяўленыя старажытным даследчыкам вялікія памеры звера (на шкуры яго размяшчаліся 15 паляўнічых):

Ni Paulus Diacon lombardica gesta recensens
Ostendat certis grandia membra notis.

Менавіта Павел Дыякан, расказваючы «Лангабардаўскія дзеі»,
Выяўляе не выклікаючую сумненне якасць — вялізныя часткі цела.

У той жа час у рускамоўным перакладзе, а значыць, і яго падрадкоўніку сцвярджаецца, што нічога пра памеры звера Дыякан не піша:

Даже и Паулос Диакон в своих «Лангобардских деяниях»
Не говорит ничего о размерах зубринога тела.

Дзякуючы таму, што Семяжон у беларускамоўным перакладзе ўзнавіў думку арыгінала (а на самой справе недакладнага падрадкоўніка). Апісваючы паляванне на зубра, Гусоўскі адзначаў супярэчлівасць адносін да гэтага занятку: з аднаго боку — выхаванне смеласці, доблесці, забава для воінаў, з другога — жудасць расправы раз'юшанага звера з паляўнічымі, крывавае месіва поля бою:

Возьмем, напрыклад, трактат «Лангабардскія дзеі»
Паўла Дыякана. *Што ён там піша пра зубра? Вельмі нямнога.*

Але ў большасці выпадкаў Семяжон настойліва імкнуўся падкрэсліць думку арыгінала (а на самой справе недакладнага падрадкоўніка). Апісваючы паляванне на зубра, Гусоўскі адзначаў супярэчлівасць адносін да гэтага занятку: з аднаго боку — выхаванне смеласці, доблесці, забава для воінаў, з другога — жудасць расправы раз'юшанага звера з паляўнічымі, крывавае месіва поля бою:

Ni culpam levet ambiquam gravis ipsius autor,
Qui nomen summae nunc quoque laudis habet.

Не змягчае двухсэнсавай віны суровы заснавальнік,
Які захоўвае да нашага часу праслаўленне кожным дасканаласці імя.

Але рускамоўны пераклад акцэнтаваў увагу чытача толькі на адным

з двух момантаў — жорсткасці забавы, заснаванай Вітаўтам, сказіўшы сэнс адносін аўтара да князя:

И не отмоет жестокий её зачинатель
Крови невинной ни с лавров своих, ни со славы.

Семяжон, імкнучыся падкрэсліць дадзеную думку, яшчэ больш катэгарычны ў яе выяўленні:

... забойная гэта забава —
Проста шалёная прыхамаць князя-вар'ята,
І не адмые нявіннай крыві венцаносец
З лаўраў сваіх паляўнічых і ратнае славы.

Перакладчык імкнўся данесці думку арыгінала (а на самой справе — другасных крыніц) як мага больш выразна, глыбока. Так, згодна з апошнім, паэт заклікае чытачоў ганьбіць твор, калі ён прыйдзеца не да спадобы:

Коль что не так у меня здесь получится, право за вами:
Рвите безжалостно стих чужестранца-невежды.

Семяжон дзеля акцэнтацыі дадзенай думкі гіпербалізуе тканіну мастацкага твора, ужывае градацыйны прыём:

... Калі гэтую песню
Не ўпадабаеш, — бязлігасна выкінь у смецце
Верш самавука-аматара з краю чужога.

У той жа час аўтар арыгінала, наадварот, звяртаецца да невукаў, каб папярэдзіць іх вольнае абыходжанне з творам:

Ne tamen indocti peregrinos carpite versus.

Але не ганьце (не скубіце) вершы чужаземца.

Аналіз семяжонаўскага перакладу дазваляе па-новаму зірнуць на праблему ўзнаўлення з паэрадкаўніка, раскрыць яго сутнасны недахоп: паэрадкаўнік і іншамоўны твор, якія выступаюць як аб'екты перакладчыцкай працы, з'яўляюцца не аб'ектыўна зададзенай, а суб'ектыўна створанай, апасродкаванай успрыняццём інтэрпрэтацый і ўвасабленнем іншага суб'екта — сатворцы, аўтара паэрадкаўніка.

Творчы вопыт Я. Семяжона з'яўляецца карысным для сучасных перакладчыкаў у працэсе іх працы над удасканалваннем перакладаў, шліфоўкай асобных прыёмаў і метадаў. Традыцыі Семяжона, адметнасць яго стылю патрабуюць комплекснага, усебаковага аналізу з мэтай іх выкарыстання, пераацэнкі і развіцця.