

УДК 821.161.3

*Г.М. Праневіч*

## **А. МІЦКЕВІЧ ПА-БЕЛАРУСКУ, АЛЬБО ПЕРАКЛАД ЯК ФАКТАР НАЦЫЯНАЛЬНА-КУЛЬТУРНАЙ САМАІДЭНТЫФІКАЦЫІ Ў БЕЛАРУСКІМ РАМАНТЫЗМЕ ХІХ–ХХ СТСТ.**

У артыкуле на матэрыяле беларускамоўных перакладаў паэзіі А. Міцкевіча асэнсоўваецца роля мастацкага перакладу ў працэсах духоўна-культурнай самаідэнтыфікацыі беларусаў, выпрацоўкі літаратурнай мовы і класічнага стылю ў беларускім рамантызме ХІХ–ХХ стст.

Новая беларуская літаратура, як справядліва заўважыў В.П. Рагойша, сваім адраджэннем шмат у чым абавязана перакладу [16, с. 206-219]. У эпоху рамантызму асабліваю ролю ў гістарычным і духоўна-культурным адраджэнні беларусаў адыгралі творы Адама Міцкевіча. Пры гэтым вялікі ўплыў на станаўленне і развіццё новай беларускай літаратуры, узбагачэнне яе вобразна-выяўленчых рэсурсаў і моўна-стылёвых пластоў мелі іх мастацкія пераклады і перасатварэнні на беларускую мову. Пачатак перакладам з А. Міцкевіча на беларускую мову быў пакладзены В. Дуніным-Марцінкевічам. 28 мая 1858 года, роўна 150 гадоў таму назад, цэнзар Павел Кукальнік наклаў на пададзенае В.Дуніным-Марцінкевічам у Віленскі цэнзурны камітэт прашэнне рэзалюцыю з дазвалам на друкаванне першых трох быліц “Пана Тадэвуша, дзве з якіх у наступным годзе выйшлі ў свет, шчасліва адкрыўшы гісторыю славянскіх перакладаў найзнакаміцейшага твора ліцвінскага песняра.

Ужо самым фактам прыналежнасці славітага аўтара “Гражыны” і “Конрада Валенрода”, “Дзядоў” і “Пана Тадэвуша” да гісторыі і духоўнай культуры Беларусі творчасць і духоўная спадчына вялікага наваградчаніна актыўна спрыялі выпрацоўцы беларускай нацыянальнай ідэі і заснаванні класічнай нацыянальнай традыцыі. Менавіта пагэтану асэнсаванне перакладаў твораў паэта на беларускую мову далёка не вычэрпваецца рамкамі беларуска-польскага міжлітаратурнага ўзаемадзеяння. Бо кожны раз яны становіліся для жыхароў краю як бы актам адкрыцця і спасціжэння ўласнага гістарычнага і духоўнага аблічча, арганічнай часткай глыбіннага працэса этнакультурнага самаспазнання, які актыўна спрыяў фарміраванню беларусаў як нацыі.

Адным з вынікаў гэтай творчай самаідэнтыфікацыі было адкрыццё праз творы паэта не толькі рамантызаванай сярэднявечнай гісторыі краю з легендарнымі постацямі Міндоўга, Войшалка, Гедыміна, Вітаўта, героямі вызваленчых паўстанняў 1794 г. пад кіраўніцтвам Тадэвуша Касцюшкі і снежаньскага паўстання 1830-31 гг., пазнаванне родных ваколіц і краявідаў Наваградчыны, жыцця і быту тутэйшай шляхты, але і судакрананне-сустрэча з роднай для мясцовага люду фальклорна-моўнай стыхіяй ягонаў паэзіі.

“Беларуская песня, казка, легенда прыйшлі да яго раней, чым кніжная літаратура. – адзначаў С. Александровіч. – Гэта пад уплывам беларускага фальклору нарадзілася рамантычная думка польскага паэта, гэта пад уплывам беларускіх паданняў А. Міцкевіч стварыў свае баллады “Свяцязь”, “Свіцязянка”, “Рыбка”, “Курганок Марылі”, “Люблю я” [1, с. 7].

Сам А. Міцкевіч таксама неаднойчы выказваўся наконт таго, які агромністы ўплыў аказала на яго багацейшая вусна-паэтычная творчасць беларусаў, сцвярджаючы, што “ў іх казках і песнях ёсць усё” [2, с. 32]. А ў праявічым уступе да II часткі “Дзядоў” дык наўпрост прызнаваўся: “...я слухаў казкі, апавяданні і песні пра

нябожчыкаў, якія варочаліся з таго свету з просьбамі і перасцярогамі; і ва ўсіх гэтых незвычайных выдумках можна было пабачыць пэўныя маральныя павучанні і ідэі, вобразна выказаныя простым сялянскім народам.

Гэтая паэма напісана якраз у такім духу, абрадавыя ж песні і заклінанні ў сваёй большасці пададзены дакладна, а часам і даслоўна ўзяты з народнай паэзіі” [10, с. 280].

Беларуская фальклорная аснова многіх балад і рамансаў, а таксама шматлікія лексічныя запазычанні з беларускай мовы ў творах паэта, такія як “бульба”, “дзяцеліна”, “пацеркі”, “вечарына”, “вырай”, “зажынкi”, “дасеўкі”, “глячок” і інш., краёвая ментальнасць і тутэйшыя эмпірычны маральна-светапоглядны базавы элемент яго паэзіі далі падставу даследчыкам гаварыць пра своеасаблівую рэтрансляцыю асобных твораў А. Міцкевіча пры іх перакладах на беларускую мову. Цікавую думку на гэты конт выказаў А. Лойка, які заўважыў, што “перакладзеныя на беларускую мову, такія раманы, як “Дудар”, “Курганок Марылі”, здаюцца сёння проста беларускімі і толькі, нібы не было ніякай трансляцыі іх на другую мову, у другую літаратуру” [7, с. 240]. Прыведзены даследчыкам урывак з рамана “Дудар” у выдатным перакладзе Ю. Гаўрука даволі выразна пацвярджае гэтую думку.

“Просім, старэнькі, к нам на гулянку,

Сёння дасеўкі святкуем.

Чым бы багаты, тым пачастуем,

І адпачнеш тут да ранку. [11, с. 108]

Беларуская аснова “Балад і рамансаў” (1822) выразна выявілася і ў іншых творах паэта віленска-ковенскага перыяду. Наколькі натуральна і арганічна ўваходзіў беларускі элемент у творы А. Міцкевіча можна ўбачыць таксама на прыкладзе асобных фрагментаў балады “Свіцязянка”, у якой паэт малюе вобраз таямнічай дзяўчыны-свіцязянкi:

Skąd przysła? – darmo śledzić kto pragnie;

Gdzie uszła? – Nikt jej nie zbada.

Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie,

Jak ogień posnu przepada. [12, с. 40]

Хто аб красуні даведацца прagne,

След не знаходзіць дзявочы:

То яна кветкай узыдзе на багне,

То знікне іскрай уночы. [11, с. 51]

(Пераклад А. Зарыцкага)

Расшыфроўка сэнсавых значэнняў вобраза свіцязянкi, дазваляе высветліць ступень эквівалентнасці двух пар параўнанняў-увасабленняў, ужытых аўтарам і ягоным перакладчыкам пры стварэнні вобраза гераніі: mokry jaskier (мокры люцік) – кветка; ogień posnu (начны агеньчык, вогнік) – іскра. Зыходзячы з канцэпцыі пластычнасці мастацкага вобраза (адпаведнасці яго вонкавай формы унутранаму зместу) можна прыйсці да высновы, што А. Міцкевіч звязвае вобраз свіцязянкi з інфернальным светам памерлых, душы якіх блукаюць знікаючымі агеньчыкамі над багнамі і воднаю прастораю. Перадача ж А. Зарыцкім польскага “ogień posnu” праз беларускае “іскрай”, а таксама пераклад слова “mokry jaskier” (мокры люцік) безадносным “кветка” збядняе архетыпнае асацыятыўнае поле арыгінальнага вобраза, у якім абодва параўнанні безальтэрнатыўна (як часткі адной міфалагемы) звязаны з канцэптам “bagna” і традыцыйна асацыіруюцца ў беларусаў з чутымі змалку расказамаі аб балотных блукаючых агеньчыках – душах памерлых людзей.

Такім чынам, у сваіх творчых повязях з беларускім фальклорам і міфалогіяй, закаранёнасці ў глыбінныя пласты светаразумення беларусаў А. Міцкевіч часта аказваўся больш паслядоўным і чуйным, чым яго перакладчыкі.

Аднак што гэта? Даніна эстэтыцы рамантызму з яго ўстаноўкамі на пошукі нацыянальнага каларыту і народнасці, ці праява этнакультурнай свядомасці паэта, падсвядомы рух да збліжэння і паяднання з радзінным этнасам? Сама “трансляцыя беларускага матэрыяла ў блізкую нам літаратуру – слушна ўдакладняе сваю пазіцыю

А. Лойка – адбывалася ва ўмовах росту польскага нацыянальна-вызваленчага руху і ў сувязі з шэсцем у еўрапейскіх літаратурах эстэтыкі рамантызму, і гэта прыкметна адбілася на змесце баладаў і рамансаў” [7, с. 241].

Як бачым, у літаратуразнаўцаў няма адназначнага адказу на пастаўленыя пытанні, паколькі на пазіцыю паэта ўплывала адразу некалькі фактараў адначасова. Застаецца, аднак, фактам, што творы А. Міцкевіча з’явіліся магутным фактарам абуджэння і росту нацыянальнай самасвядомасці беларусаў, якія знаходзілі ў іх адлюстраванне гераічнай гісторыі краю, роднага свету маральных уяўленняў, эстэтычных перажыванняў і народнай фантазіі, адбітак уласных надзей і памкненняў.

У гэтым сэнсе паказальны першапачатковы выбар твораў і нават сама хроніка ранніх перакладаў з А. Міцкевіча, у цэнтры якіх апынуліся найперш творы з яскрава выяўленым нацыянальна-вызваленчым зместам, сваім топасам і духоўна цесна звязаным з гістарычнай Літвой і радзімай паэта Наваградчынай, – такія, як паэмы “Пан Тадэвуш” (пераклады В.Дуніна-Марцінкевіча і А. Ельскага), “Конрад Валенрод” (А. Вярэга-Дарэўскі, А. Гурыновіч, Я. Купала), балады, рамансы і санеты “Тры Будрысы” (Я. Купала), “Дудар”, “Курганок Марылі” ” (Ю. Гаўрук), “Акерманскія стэпы” (У. Жылка, Ю. Гаўрук) “Свіцязь” (А. Бялевіч), “Свіцязьанка” (А. Зарыцкі) і інш.

Аднак сам працэс нацыянальна-культурнай самаідэнтыфікацыі цераз пераклады аказаўся няпростым выпрабаваннем для маладой літаратуры і яе творцаў на іх шляху да класічнай сталасці. Дастаткова звярнуць увагу на палярныя ацэнкі, якія атрымалі пераклады на беларускую мову паэмы А. Міцкевіча “Пан Тадэвуш”. Так, на зроблены В.Дуніным пераклад прыхільнай рэцэнзіяй адгукнуўся літоўскі пісьменнік і грамадскі дзеяч М.Акялайціс (знойдзена ў паперах вядомага польскага пісьменніка Ю. Крашэўскага) [14, с. 24]. Невядомы ж аўтар, які падпісаў свой водгук “Пан Тадэвуш” на Беларусі” у “Tygodniku ilustrowanym” (№ 261, 31 снежня 1887г.) крыптанімам “A.S.”, адзначыўшы добрыя і нават выдатныя мясціны ў перакладзе В. Дуніна-Марцінкевіча, тым не менш прыйшоў да несучаснальнай высновы, што акрамя дзесятка чалавек, якія прафесійна цікавяцца беларушчынай, “ніхто... гэтага, можна сказаць пэўна, чытаць не будзе” [14, с. 167]. Не прынёс лаўраў ягонаму перакладчыку і выдадзены па-беларуску ў 1892 г. у Львове вядомым вучоным-этнографам і мовазнаўцам А. Ельскім пераклад першай песні “Пана Тадэвуша. Хоць сам факт новага перакладу, жаданне пазнаёміць беларускіх чытачоў з паэмай А. Міцкевіча на іх роднай мове, цяжка пераацаніць.

Відочным недахопам першых перакладаў “Пана Тадэвуша” было тое, што абодва пераклады суправаджаліся ўжываннем вялікай колькасці польскамоўнай і дыялектнай беларускай лексікі, паколькі многія абстрактныя паняцці і тэрміны не мелі на той момант адэкватнага адпаведніка ў беларускай літаратуры, якая, “у адрозненне ад старой, вырастала ўжо не на былых літаратурных і моўных карэннях, а на вуснай народнай творчасці і на жывой народнай мове” [16, с. 211]. Пры тагачаснай неўнармаванасці беларускай мовы цяжка было адразу спадзявацца на высокі літаратурны узровень перакладаў, але ж менавіта яны, гэтыя пераклады, найбольш спрыялі ўзбагачэнню і стылёвай дыферэнцыяцыі беларускай літаратурнай мовы, выпрацоўцы і станаўленню класічнага мастацкага стылю ў літаратуры другой паловы XIX–пачатку XX стст.

Калі XIX стагоддзе прайшло пад знакам перакладу В. Дуніным-Марцінкевічам “Пана Твадэвуша” А. Міцкевіча, дык хроніку класічных нацыянальных перакладаў з А. Міцкевіча ў пачатку XX стагоддзя распачаў, безумоўна, Янка Купала, які змясціў у зборніку “Шляхам жыцця” (1913 г.) пераклады шасці строф паэмы “Конрад Валенрод” (“Сто лет мінала крыжацкай навалі”), баладаў “Тры Будрысы”, “Удагонку”, “Пані Твардоўская”, а ўжо ў савецкі час у 5-6 нумарах часопіса “Полымя” за 1930 г.

надрукаваў яшчэ адзін урывак з “Конрада Валенрода” (“З Мальборскай вежы званы загудзелі”).

Этапны характар і значэнне купалаўскіх перакладаў з А. Міцкевіча вызначаюцца не толькі высокім узроўнем паэтычнага майстэрства і канчатковым замацаваннем і дасканалай рэалізацыяй у перакладзе прынцыпаў і мажлівасцей нацыянальнай сілабатонікі, але і роўнавялікім, супастаўляльным маштабам і характарам асобы перакладчыка і арыгінальнага творцы.

Безумоўна, мела значэнне і тое, што і аўтар і яго перакладчык грунтаваліся на гістарычна і генетычна блізкім тыпе эстэтычнай (рамантычнай) традыцыі, што была замацавана імі у якасці класічнай асновы ў абедзвюх (беларускай і польскай) нацыянальных літаратурах.

Значна ўзросшая напрыканцы XIX-пачатку XX стст. колькасць перакладаў з А. Міцкевіча, павышаная цікавасць да ягоных твораў ускосна пацвердзілі *рамантычны генезіс і базіс* новай беларускай літаратуры, якая знайшла ў творчасці вялікага ліцвіна адлюстраванне уласных нацыянальна-адраджэнскіх філасофскіх, эстэтычных, сацыяльных ідэалаў і памкненняў, ўбачыла ў рамантызме паэта ўжо гатовы класічны ўзор-гатунак, які патрабаваў адно мастацкага перазацвярджэння і дастасавання да новага героя і новых гістарычных рэалій беларускага жыцця.

Нездарма ў 20-я гг., калі Беларусь атрымала значна шырэйшыя мажлівасці для будаўніцтва ўласнай дзяржавы, развіцця нацыянальнай культуры і мовы, шэрагі беларускіх перакладчыкаў А. Міцкевіча папаўняюцца імёнамі У. Дубоўкі, Я. Пушчы, Ю. Гаўрука, П. Труса, У. Жылкі і іншых паэтаў з выразным рамантычным светаадчуваннем.

Пазней да перакладчыцкай кагорты далучацца Я. Колас, К. Крапіва, А. Куляшоў, М. Танк, Б. Тарашкевіч, В. Таўлай, Н. Тарас, П. Бітэль, Я. Семяжон, А. Бялевіч, А. Зарыцкі, М. Аўрамчык, А. Русецкі, А. Вялюгін, С. Дзяргай, Я. Сіпакоў, У. Караткевіч, Р. Барадулін, К. Цвірка, У. Мархель, І. Багдановіч, С. Мінскевіч, В. Жуковіч і інш.

Безумоўна, што ні само станаўленне ў 20-я гг. і першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі беларускай савецкай перакладчыцкай школы, ні яе выдатныя здабыткі яшчэ не гарантавалі бяспрэчнага поспеху ў засваенні і адэкватнай нацыянальнай інтэрпрэтацыі перакладчыкамі творчай спадчыны паэта, доступ да якой у значнай ступені быў абцяжараны ідэалагічнымі дэфармацыямі і замоўчваннем праўдзівай гісторыі, што, вядома ж, не магло не паўплываць на якасць асобных перакладаў.

Ва ўмовах абсалютнага дамінавання ў савецкай літаратуры метаду сацыялістычнага рэалізму праблемнымі заставаліся таксама адносіны і стаўленне да рамантычнай паэзіі ўвогуле, паколькі яе недвухсэнсоўна і вульгарна падазравалі ў сувязях з ідэалістычнай філасофіяй і праявамі буржуазнага светапогляду.

У 70-х гг. ў савецкім літаратуразнаўстве адбылася нават ажыўленая палеміка на конт таго, як перакладаць рамантычную паэзію. Вядомы тэарэтык мастацкага перакладу Я. Эткінд звяртаў увагу на тое, што перакладчыкі сутыкаюцца з цяжкасцямі асаблівага роду пры перакладзе рамантычнай паэзіі, дзе “думка ніколі не бывае выказана ў прамых словах, дзе сутнасць твора звычайна складае яго эмацыянальная настраёнасць, увасобленая ў пластычных вобразах” [20, с. 56]. Даследчык пры гэтым адзначаў, што ў рамантычным вобразе “галоўную ролю адыгрывае развіццё і структура вобраза, дакладнасць абмалёўкі элементаў, якія ствараюць пластыку, унутраны змест адлюстроўваемага прадмета” [20, с. 62].

Да гэтага трэба дадаць, што спецыфіка перакладаў рамантычнай паэзіі заключаецца найперш у яе ўскладнёных сувязях з рэчаіснасцю, пасрэдкамі паміж якімі часцей за ўсё выступаюць алегорыя, сімвал, развітая метафарычная падтэкставасць – часта містычнага характару.

Якраз складанасці, абумоўленыя спецыфікай рамантычных твораў, выклікалі абвостраную дыскусію аб прынцыпах перакладу паміж прыхільнікамі “рэалістычнай” канцэпцыі перакладу, арыентаваных на дакладную перадачу лексіка-семантычнага зместу твора, знешніх абставін падзей і іх антаганістамі – “рамантыкамі”, схільнымі найперш да ўзнаўлення пазатэкставага ўражання, нават калі пры перакладзе давялося б ахвяраваць літаральным праўдападабенствам і лексічнай дакладнасцю.

Гэтую апошнюю пазіцыю найбольш яскрава прадстаўляў І.Кашкін, які лічыў, што “перакладаць трэба не тэкст, а рэальнасць, якая стаіць за тэкстам. Бо тэкст – гэта “умоўны слоўны знак”, не больш за тое. Трэба ўбачыць першакрыніцу разам з аўтарам, як бы яго вачыма, і перадаць убачанае дакладна адабранымі сродкамі сваёй мовы. Перакладаць варта не “слоўны тэкст”, але вобразную сістэму арыгінала” [20, с. 134].

І. Кашкіну пярэчыў Г. Гачэчыладзе, які стрымліваў свайго апанента перасцярогамі, “што як толькі мы выйдзем за рамкі рэалістычнага мастацтва і пачнем лічыць аб’ектам адлюстравання жывую рэчаіснасць, мы апынімся за рамкамі перакладу і ў лепшым выпадку дойдзем да прынцыпаў вольнага перакладу” [9, с. 502].

Ісціна, як заўсёды, – недзе пасярэдзіне. Хоць трэба адзначыць, што, перакладаючы рамантычную паэзію, вельмі важна адчуваць і правільна ацэньваць якраз змястоўнасць асацыятыўнага падтэкставага поля мастацкага вобраза, што не заўсёды ўдавалася перакладчыкам твораў А. Міцкевіча.

Супаставім, напрыклад, страфу з балады А. Міцкевіча “Свіцязь”, у якой дачка князя Тугана расказвае бацьку пра свой містычны сон, у якім яна размаўляла з анёлам, з перакладам А.Бялевіча.

“Okrażył Świtez miecza błyskawicą  
I nakrył złotymi pióru,  
I rzekł mi: „Póki może za granicą?  
Ja bronie żony i sóru”. [12, с. 37]

Маланкаю-мечам абвіў наўкол Свіцязь,  
Раскрыў залацістыя пёры,  
Сказаў мне: “Спакойна працуйце і спіце,  
Я з вамі – не будзеце ў горы”. [11, с. 48]

Тут перакладчыку не ўдалося перадаць трагедыйнасці сітуацыі і нарастаючую трывогу за лёс жанчын і дзяўчат-свіцязянак, што неўзабаве застануцца адны, бо ўсе мужчыны горада начале з князем Туганам выступілі на дапамогу Міндоўгу, асаджанаму руссю ў суседнім Навагародку. У арыгінале Міцкевічавай балады асацыятыўнае поле вобраза значна багацейшае на сэнсава-пачуццёвыя дэталі, носіць амбівалентны характар, бо прарочы сон насуперак прамому зместу слоў анёла ўтрымлівае містычнае прадчуванне будучай трагедыі сваяцязянак, пакінутых на волю лёсу. Праз недакладны пераклад вобразнага зместу страфы і асобных дэталей (“I *nakrył złotymi pióru*” – “*Раскрыў залацістыя пёры*”) не адкрыўся поўнасцю чытачу таксама рэлігійна-містычны сэнс слоў і дзеянняў анёла-заступніка. Бо “накрыць” – гэта значыць узяць пад абарону, атуліць. Тады як безаблічнае, асацыятыўна ненапоўненае “раскрыць” – разбуральнае для пластыкі вобраза і выяўлення яго сакральнага сэнсу. Перакладчык не ўлічыў таксама, што пры стварэнні легендарнага, вымысленага вобраза горада Свіцязі, акрамя народнага падання, паэт арыентаваўся яшчэ і на герб Навагародка з выявай крылатага архангела Міхаіла з мячом у правай руцэ і вагамі ў левай, які лічыўся апекуном і патронам горада [4, с. 254]. У выніку пластыка арыгінальнага вобраза аказалася парушанай, а яго ўнутраны эмацыянальна-пачуццёвы змест і асацыятыўныя сувязі недавыяўленыя.

Пераклад з блізкароднасных моў – найбольш цяжкі і складаны від слоўнага мастацтва. Гэтае пытанне ў сваю пару закралі многія перакладчыкі і даследчыкі, звяртаючы ўвагу на падманнасць гукавой адназначнасці і асацыятыўную неадназначнасць аднолькавых ці блізкіх паводле семантыкі лексем у блізкароднасных мовах, якімі з’яўляюцца руская, беларуская, украінская, польская.

М.Рыльскі, напрыклад, лічыў, што немагчыма “эквірытмічна, тым больш эквіметрычна перакладаць вершы з мовы адной гукавой сістэмы вершамі мовы другой сістэмы, напрыклад, польскія вершы вершамі, распаўсюджанымі ў рускіх, украінцаў, беларусаў” [19, с. 17].

Складанасць адэкватнай па ступені мастацкай дакладнасці і паэтычнасці перадачы ўражання ад твора, напісанага ў адной мове, на іншую, у свой час адзначаў В. Брусаў, параўнаўшы пераклад з фіялкай у тыгелі, якую спачатку трэба спаліць, а пасля аднавіць усе яе формы і пахі ў першапачатковым выглядзе. Адзначаўшы, што “выгляд лірычнага верша, яго форма ўтвараецца з цэлага шэрагу складовых элементаў, спалучэнне якіх і ўвасабляе больш-менш поўна пачуццё і паэтычную ідэю мастака, – такія стыль мовы, вобразы, памер і рыфма, рух верша, гульня складоў і гукаў”, В. Брусаў адным з першых увёў у тэорыю мастацкага перакладу паняцце *мастацкай дамінанты*. На прыкладзе перакладзеных Г. Чулковым “Дванаццаці песняў” Метэрлінка крытык паказаў, што ў іх важнейшымі з’яўляюцца “склад верша і яго рух”, таму, на яго думку, перакладчык “песняў” мае права і абавязаны дзеля іх захавання ахвяраваць дакладнай перадачай вобразаў [3, с. 206-219].

Такім чынам, вызначэнне мастацкай дамінанты, апорных структурных элементаў, якія адказваюць за устойлівасць і цэласнасць канструкцыі мастацкага вобраза пры трансляцыі яго ў другую літаратуру, у іншую моўную стыхію складаюць важнейшую перадумову эквівалентнага перакладу. Пры гэтым заўсёды важна высветліць, які элемент з’яўляецца дамінантным, стрыжнявым, складае канструктыўную аснову мастацкага твора, а які – другарадным – больш рухомым, варыянтным, а значыць і больш зручным для трансплантацыі і мадэліравання пры перакладзе. “У адным выпадку – мяркуюць даследчыкі – вырашальную ролю адыгрывае блізкае ўзнаўленне сэнсавага зместу вершаў, і тады бязглуздым дагматызмам здасца патрабаванне музычна-архітэктанічнай, рытмічнай, эмацыянальнай адэкватнасці. У другім выпадку душа верша – аўтарская эмоцыя, якая даносіцца да чытача слоўна-музычнымі сродкамі; ці можна тады дамагацца самой перадачы слоў сэнсавага аб’ёма?” [20, с. 66].

У справядлівасці гэтай заўвагі можна пераканацца на прыкладзе перакладу Ю. Гаўруком рамана А. Міцкевіча “Курганок Марылі”. У ім перакладчыку ўдалося, на нашу думку, надзвычай пластычна перадаць якраз эмацыянальна-экспрэсіўную плынь і паэтычную музычную інтанацыю рамана, месцамі вытрыманыя паэтам ў традыцыйных беларускіх народных плачаў.

Марыля, любы мой квецце,  
Адзін я, адзін на свеце!  
Яшчэ мы не мелі спаткання,  
Яшчэ ж не пазналі каханья.  
Марыля, сонейка свеціць,  
Чакае цябе твой дружок,  
А ты не расплюшчваеш вочак.  
Можа, гневаешся на мяне ты?  
Марыля, зоранька, дзе ты?  
Марыля, мая дарагая! [10, с.88]

Marylo! O tej porze  
Jeszcześmy się nie widzieli,  
Jeszcześmy się nie ścisnęli.  
Marylo! Zaszło zorze!  
Tu czeka twój kochanek,  
Czy ty przespałaś ranek?  
Czy na mnie zagniewana?  
Ach, Marylo kochana!  
Gdzież się dotąd kryjesz? [12, с. 56]

Гэты адзіны эмацыянальны парыў, выражаны метрыкай, інтанацыяй, гукапісам у форме, блізкай да народных галашэнняў, ужо не патрабуе тут, як у баладзе “Свіцязь”, канкрэтнай праўдзівасці дэталей (Marylo! *Zaszło zorze!* – Марыля, *сонейка свеціць*; *Czy ty przespałaś ranek?* – *А ты не расплюшчваеш вочак*), бо ўсе важнейшыя структурныя элементы вобраза, яго эмацыянальна-мыслільная плынь скіраваны на выяўленне трагізму светаадчування лірычнага героя, афармленне і перадачу важнейшай,

стрыжнявой думкі: жыццё працягваецца, жыццё ідзе сваім парадкам, але ў ім няма цябе!!! Можна толькі здзіўляцца эстэтычнай чуйнасці Ю. Гаўрука, яго здольнасці суперажываць на адным дыханні, на адной інтанацыі, як і ўменню даць гэтаму суперажыванню дакладнае моўна-стылявое ўвасабленне. У даным выпадку канструктыўнай дамінантай вобраза з'яўляецца эмацыянальны строй верша – усё працуе на яго. Рытм, метрыка, інтанацыя, мінорна-дэпрэсіўны характар рыфмоўкі (свеціць – свеце – квецце) адыгралі тут выключную ролю, далі нам пластычнае адчуванне вобраза. І нават лішні радок пры перакладзе ўжо не мае істотнага значэння.

Перакладаючы санет “Да Нёмана” гэтак жа дакладна вызначыў Ю. Гаўрук дамінантную ролю гукавой інструментальнасці твора, якая поруч з зададзенымі кананічнай формай санета метрам і рытмам актыўна ўдзельнічае ў стварэнні блізкага да арыгінала эмацыянальна-інтанацыйнага малюнка.

Для прыкладу, прывядзем адпаведныя 14 пар рыфмаў-слоў у арыгінале і перакладзе санета: 1. wody – вадою; 2. dłonie – далоні; 3. ustronie – гоні; 4. ochłody – спакою; 5. urody – красою; 6. skronie – скроні; 7. łonie – улонні; 8. młody – слязою; 9. zdroje – хвалі; 10. wiele – намеры; 11. wesele – веры; 12. niepokoję – далі; 13. przyjaciele – дзверы; 14. moje – прысталі [12, с. 206; 11, с. 30]. Як бачым, толькі тры пары рыфмаў-слоў адрозніваюцца сваім гучаннем, усе астатнія даволі дакладна мадэлююць матрычную аснову арыгінала, што і забяспечыла Ю. Гаўруку поспех пры перакладзе санета.

У паэтычнай мове рамантычных твораў праяўляецца ўсё багацце камунікатыўных сувязяў, семантыкі, стылістычных і інтанацыйных адценняў, гукавой інструментальнасці. Але зыходным, адпраўным пунктам для аналізу і выпрацоўкі метадалогіі і крытэрыяў ацэнкі перакладаў заўсёды была і застаецца чалавечая і творчая індывідуальнасць аўтара, яго біяграфія, светапоглядныя і ідэйна-эстэтычныя пазіцыі і прынцыпы, якія выяўляюцца ў ягоных творах і патрабуюць увагі і адэкватнага адлюстравання ў перакладах.

Уолт Уітмен выказаўся неяк наконт сувязі паміж аўтарскай індывідуальнасцю і мастацкім творам наступным чынам: “Зразумей, што ў тваіх пісаннях не можа быць жаднай рысы, якой бы не было ў табе самым. Калі ты вульгарны ці злы, гэтага не скрыеш ад іх. Калі ты любіш, каб у час абеду за тваім крэслам стаяў лакей, у тваіх пісаннях адаб’ецца і гэта. Калі ты бурчун ці зайздроснік, ці не верыш у загробнае жыццё, ці пошла глядзіш на жанчын, гэта адаб’ецца ў тваіх замоўчваннях, нават у тым, чаго ты не напішаш. Няма такіх хітрыкаў, такога рэцэпту, каб скрыць ад тваіх пісанняў хоць які-небудзь твой недахоп” [5, с. 19].

Рамантычная літаратура, як вядома, увогуле вылучаецца павышанай увагай і цікаўнасцю да чалавечай асобы, паўнотой мастацкага выяўлення творчай індывідуальнасці пісьменніка. Творы ж паэтаў з такой багатай і яскравай аўтарскай індывідуальнасцю патрабуюць асабліва пільнай увагі да адметных стылёвых рыс і асаблівасцяў твора, яго псіха-эмацыянальнай атмасферы, якія праяўляюцца ў характарах, псіхалогіі і паводзінах герояў, мастацкіх дэталях, апісаннях прыроды, ландшафтаў наваколля і інш., на якіх ляжыць выразны адбітак светаадчування паэта..

Асабліва яскрава аўтарская індывідуальнасць А. Міцкевіча выявілася ў “Дзядях”, “Гражыне”, “Конрадце Валенродзе” – творах, герояў якіх аўтар шчодро надзяліў рысамі уласнага характару, дэталямі і калізіямі ўласнай біяграфіі, напоўніў глыбокімі псіхалагічнымі перажываннямі і эмоцыямі пары бурнай маладосці, асвечанай гісторыяй нешчаслівага кахання да Марылі Верашчакі.

Звернем увагу на лінію высокага духоўнага напружання і трагізму ў адносінах паміж закаханымі, аб чым можна выразна меркаваць на падставе ліста А. Міцкевіча да Марылі Путкамеравай (Верашчакі), пазначанага кастрычнікам 1822 г., калі паэт напружана працаваў над “Дзядамі” і “Гражынай”: “Любая Марыя, я Цябе шаную і абагаўляю,

як нябеснае стварэнне. Любоў мая такая ж нявінная і боская, як і яе прадмет. Але я не магу стрымаць страшэннага хвалявання, як толькі падумаю, што страціў Цябе назаўсёды, што буду толькі сведкам чужога шчасця, што ты пра мяне забудзеш. Часта ў адну і тую ж хвіліну я прашу Бога, каб ты была шчаслівая, хоць бы забылася [!] пра мяне – і адначасна ледзьве не галашу, каб памерла... разам са мной! <...> Ты не беражэш, наўмысна нішчыш сваё здароўе. Неспакойныя думкі, супярэчлівыя пачуцці, што выяўляюцца ў Тваіх словах, працінаюць мяне наскрозь халоднай трывогай. Найдарожшая, адзіная мая!.. Ты не бачыш прорвы, над якой мы стаім! <...> Я Цябе не перажыву ні на хвіліну.” [6, s. 166-167] .

Прынамсі, можна меркаваць, што сляды напружаных эмоцый і перажыванняў гэтай пары адбіліся на стылі, вострасюжэтнай завязцы і канфлікце твора, на паводзінах і учынках ўсіх трох галоўных герояў Міцкевічавай “Гражыны”.

Вось, напрыклад, як псіхалагічна дакладна і тонка перададзена А. Міцкевічам сцэна напружанай, нервовай размовы князя Літавога з сваім верным саратнікам і дарадцам Рымвідам, ад якога ён хоча ўтаіць заключаную ім патаемна ад усіх дамову з крыжакамі.

W pokoju ciemno i tylko od stoła  
Kaganiec światłem konającym płonął.  
Litawor chodził po gmachu dokoła,  
A potem stanął i w myślach utonął.  
Słucha, co Rymwid o Niemcach powiada,  
Ale mu na to nic nie odpowiada.  
To się rumieni, to wzdycha, to blednie,  
Wydając twarzą troski niepowszednie.  
Poszedł ku lampie, żeby ją poprawił,  
Wrzкомо poprawia, a do głębi ciśnię;  
Wcisnął nareście i całkiem zadławił,  
Nie wiem, przypadkiem czyli też umyślnie. [13, s. 12]

Перакладаючы гэтую сцэну С. Дзяргай вельмі ўдала задзейнічаў рэсурс спада-рожных альбо так званых *індукцыйных* асацыяцый, якія дазваляюць максімальна наблізіць перакладны вобраз да арыгінальнага шляхам сітуацыйнага дамыслівання, мадэліравання дэталей цэлага, адсутных у аўтарскім тэксце, але патэнцыяльна закладзеных ў вобразе арыгінала, і яна ўспрымаецца намі як зусім узгодненая з духам твора А. Міцкевіча:

Цёмна ў пакоі, на століку чадна,  
Чах каганец, мітусіліся цені;  
Штось з Літавогам сёння няладна –  
Крочыць, маўчыць, а пасля ў задуменні  
Слухае. Рымвід пра немцаў гавора,  
Словы не могуць крануць Літавога,  
Ён чырванее, уздыхае, бялее,  
Твар удае, што ад думак ён млее.  
Вось каганец, каб паправіць, бярэ ён,  
Але не правіць – глыбей яго цісне  
І пагасіў (толькі кноцік курэе)  
Ці выпадкова, ці, можа, наўмысна. [10, с. 195]

У цытаваным вышэй тэксце да ліку такіх новаўведзеных перакладчыкам па асацыяцыі мастацкіх дэталей можна аднесці выразы “мітусіліся цені”, “кноцік курэе”, “каганец... бярэ ён” і інш., якія тым не менш успрымаюцца намі з поўным даверам – як аўтарскія.



Такі перакладчыскі падыход заснаваны на фактары псіхалагічнай цэласнасці чалавечага ўспрыняцця. На думку К.К. Платонава, “дзякуючы цэласнасці ўспрыняцця асобныя лініі і пункты аб’екта, які мы назіраем, аб’ядноўваюцца ва ўзор, характар якога звычайна вызначаецца якой-небудзь адной часткай, якая аб’ядноўвае ўсё цэлае” [15, с. 105 – 106]. Паколькі ж мы ўспрымаем любы мастацкі тэкст у выглядзе цэласнага малюнка альбо вобраза, перакладчык пры захаванні канструктыўнай часткі вобраза можа дазволіць сабе адвольна скласці камбінацыю з іншых элементаў, якія, аднак, з’яўляюцца адзінкамі цэлага, і ў выніку атрымаць жаданае ўражанне, хоць пры накладванні асобныя канкрэтныя дэталі і лініі вобразнага малюнка могуць не супадаць.

Тое ж самае часта адбываецца і з найбольш аўтэнтчнымі тэкстамі паэтычных перакладаў: аддаляючыся ад літаральнага ўзнаўлення фармальна-лексічных элементаў твора, трымаючы пад увагай “строчечную сут’ поэзіі”, перакладчыкі атрымоўваюць шанец ў найбольшай ступені захаваць і перадаць дух арыгінала.

Псіхалагічная цэльнасць і незвычайная пластычнасць створаных паэтам у “Гражыне” вобразаў Гражыны, Літавава і Рымвіда, іх рамантычная выключнасць патрабуюць глыбокага пранікнення ў задуму і канструктыўныя прынцыпы Міцкевічавай аповесці, якая вызначаецца глыбокім адзінствам знешніх і ўнутраных кампанентаў, злітнасцю і ўзгодненасцю апісальнага сюжэтна-пейзажнага плана і ўнутранага свету герояў.

Асаблівая роля ў спасціжэнні прынцыпаў кампазіцыйнага мыслення аўтара і мастацкай архітэктонікі ўсяго твора належыць уступнай, эпіграфічнай частцы “Гражыны”, у якой адлюстравалася ўнутраная зададзенасць тэмы як востраканфліктнай, трагедынай, што пакрэсліваецца змрочным кантрастным пейзажам ночы-склепу, адзіным выйцем з якога, акенцам у свет з’яўляецца святло месяцачка.

Coraz to ciemniej, wiatr północny chłodzi,  
Na niebie tuman, a miesiąc wysoko,  
Pośród krążącej czarnych chmur powodzi  
We mgle niecałe pokazał oko;  
I świat był na kształt gmachu sklepionego,  
A niebo na kształt sklepu ruchomego,  
Księżyc jak okno, któredy dzień schodzi. [13, s. 9]

На жаль, гэты апошні радок у страфе, якім кантрастна субліміруецца і кадзіруецца змест усяго твора, пададзены перакладчыкам у выглядзе безадноснай фразы:

Цемра паўночная. Ранне далёка. [10, с. 193]

Між тым, значэнне правільнай перадачы гэтага радка далёка не абмяжоўваецца страфой-маткай, паколькі ён актыўна ўплывае на характар сумежнай страфы, забяспечвае плаўны пераход і пластыку мастацкага апісання княжацкага замка Літавава:

Zamek na barkach nowogrodzkiej góry  
Od miesięcznego brał po złotę blasku... [13, s. 9]

Яшчэ большае значэнне мае дакладны пераклад запеўнай страфы ў развіцці і разгортванні ідэйнай задумы і сюжэтнай лініі ўсяго твора. Гэтаксама, як зададзенасць рытму, метрыкі, рыфмы часта прымушае змест усведамляць сябе ў форме санета, рандо ці іншай класічнай формы, так у А.Міцкевіча пачатковая страфа вызначае ключ твора, прымушае развівацца змест у зададзеным кірунку. Часам ствараецца нават уражанне, што першая страфа пісалася аўтарам ужо пасля напісання ўсяго твора, настолькі дакладна акрэслівае яна стылістыку і рамкі твора і нават прыхоўвае ў сваім няясным, цьмяным яшчэ падтэксце яго драматычны фінал.

На асаблівую ролю першай страфы альбо пачатку твора звярталі ўвагу многія пісьменнікі і даследчыкі мастацкай творчасці: “Часта ад пісьменніка можна пачуць, –

піша В.Рагойша, – што самае цяжкае для яго напісаць першыя радкі альбо першую старонку твора. Іншымі словамі – пачаць твор. У гэтым няма нічога дзіўнага; іменна першыя радкі з’яўляюцца вынікам пошукаў “гучання, зададзенага ў пачуццях, але цяжкага для выканання словам, нейкай гукавой дамінанты, нейкай адзінай струны” (М.Лобан – Г.П.), якая гучыць да канца рэчы; яна – гэта той уздых, з якога пачынаецца доўгае і роўнае дыханне твора. Вартасць усяго перакладу ў многім залежыць ад яго “запеву” [17, с. 27].

Прасочым, як, пачынаючы ад пачатковай штрафы, развіваецца дзеянне ў “Гражыне”, як звужэнне прасторавага “плану” (неба – наваколле – замак – пакой Літавора) суадносіцца з завязваннем тугога вузла канфлікту паміж героямі, пачатак якому кладзе размова Літавора з Рымвідам, а кульмінацыя і пераклучэнне прасторавага плана ў напружаны псіхалагічна-эмацыянальны – прыпадаюць на драматычную сцэну вагання і прыняцце рашэння Гражынай, якой становіцца вядомы здрадлівы намер мужа выступіць у хаўрусе з немцамі супраць Вітаўта.

“Так...” – Прашаптала, збялеўшы, Гражына.

Твар быў збянтэжаны і ўсхваляваны.

“Так... – Зноў прабегла маўкліва хвіліна. –

Праўду ты кажаш, было загадана, –

Помніць пра гэта была я павінна...

Што ж мы стаім? Пабягу я да пана...” –

Стала, маўчыць, прымружыўшы вочы,

Голаў схіліла, дзе ўжо ўзрастала

Мысль, покуль цёмная, як цемра ночы,

Але што далей, яна ўсё світала.

Мысль даспявала, рабілася явай.

Цвёрда рашыла і рушыла жвава. [10, с. 212]

Пасля з нарастаючай сілай ідзе вырашэнне канфлікту: эмацыянальная плынь пашыраецца, барацьба розных матываў пераклучаецца на дзеянне, а розныя аспекты канфлікту (патрыятычны, маральны, палітычны) набываюць канкрэтнае вобразнае ўвасабленне (бой з крыжакамі, смерць Гражыны, сцэна пахавання). Драматычная глыбіня дасягае апагея – абодва героі гінуць.

Прыгадаем той самы апошні радок першай штрафы: “Księżyc jak okno, którego dzień schodzi” (Месяц, як вакно, праз якое сыходзіць дзень). “Спрацоўвае” вобраз першай штрафы, праяўляючы і актывізуючы ў свядомасці змест усяго твора: як праз месяц уначы сыходзіць дзень у запеве “Гражыны”, так праз смерць герані – адзінай уцехі і светлага анёла у суровым і жорсткім жыцці Літавора, абрываецца, згасае ў памінальным кастры і жыццё самога князя, і ягоная пакаяная душа злучаецца недзе там, на нябёсах, з душой Гражыны.

“Вялікага паэта, – заўважыў выдатны польскі пісьменнік Юліян Пшыбысь, – немагчыма прачытаць раз і назаўсёды. Кожны раз, калі ўчытваем ва ўжо вядомыя тэксты, адкрываюць яны новую, датуль не спасцігнутую прыгажосць. Творы вялікай паэзіі – як артэзіянскія калодзежы і як вытокі рэк – глыбокія і невычарпальныя” [18, с. 206-219].

Гэтыя словы, сказаныя ў адрас Адама Міцкевіча, як найлепш стасуюцца і да перастварэнняў твораў паэта на беларускую мову. Намаганні перакладчыкаў і даследчыкаў творчасці паэта ў гэтым напрамку за мінулае стагоддзе (асабліва за апошнія дзесяць-пятнаццаць гадоў) зроблена нямала, але зрабіць належыць яшчэ болей, асабліва ў плане пераасэнсавання творчасці паэта, яго месца і ролі ў беларускай літаратуры з пазіцыяй сучасных ведаў і дасягненняў літаратуразнаўчай навукі.

У. Мархель, характарызуючы стан і ўзровень перакладаў твораў А. Міцкевіча на беларускую мову, слухна паставіў іх у сувязь з крызісам нацыянальнага самапазнання і аднабаковым класавым стэрэатыпам успрыняцця ягонай творчасці перакладчыкамі праз прызму “мужыцкасці” беларускай літаратуры і, дадамо, атэістычных стандартаў, зададзеных яшчэ савецкім літаратуразнаўствам. Праўда, залішне катэгарычным здаецца сцверджанне даследчыка, што “іншамоўную спадчыну беларускай паэзіі не прапусціла праз эстэтычнае асэнсаванне *ніводнае пакаленне* яе прамых спадкаемцаў, выхаваных на стандартных уяўленнях пра “мужыцкасць” беларускай літаратуры” [8, с. 334 – 335].

Канешне, складана гаварыць за “ўсе пакаленні”, але, напрыклад, не выклікае сумненне ўспадкаванне традыцый краёвай польскамоўнай літаратуры П.Багрымам, В.Дуніным-Марцінкевічам, Ф.Багушэвічам, а высакароднасць і шляхетнасць героіка-патрыятычнай рыцарскай традыцыі ў творчасці Я.Купалы, У.Караткевіча, з’яўленне “Новай зямлі” Я.Коласа, інтэлектуальныя здабыткі М.Багдановіча, В.Ластоўскага, Ул. Жылкі, М.Танка, Н.Арсенневай, Я.Брыля, А.Разанава немагчыма ўявіць па-за засваеннем (у тым ліку і праз пераклады) эстэтычнага вопыту А. Міцкевіча, У. Сыракомлі, Я.Баршчэўскага і інш.

Зрэшты, нельга не падзяліць з даследчыкам яго асноўнага клопату пра паўнаўартаснае вяртанне ў беларускую літаратуру яе польскамоўнай спачыны, у тым ліку твораў А.Міцкевіча. Зрабіць гэта магчыма як праз стварэнне новых, канкурэнтназдольных варыянтаў ужо існуючых беларускіх перакладаў, так і падвышэнне якасці і колькасці новых мастацкіх перастварэнняў твораў геніяльнага паэта.

#### СПІС ЛІТАРАТУРЫ

1. Александрович, С. Тут зачынаўся спеў / С. Александрович // Літаратура і мастацтва. – 1986. – 24 снежня.
2. Цыт. па: Беларуская літаратура XIX стагоддзя : Хрэстаматыя : вучэб. дапаможнік для студэнтаў філал. спец. ВУНУ / склад. і аўт. камент. А. А. Лойка, В. П. Рагойша. – 2-е выд. перапрац. і дап. – Мінск : Выш. шк., 1988. – 487 с.
3. Брюсов, В. Сочинения: в 2-х т. / В. Брюсов. – Москва : Худож. лит., 1987. – Т. 2 : Статьи и рецензии 1893 – 1924 ; из книги «Далекие и близкие». – 575 с.
4. Гайба, М. Навагрудак / М.Гайба // Энцыклапедыя. гіст. Беларусі : у 6 т. – Мінск : БелЭН, 1999. – Т. 5. – С. 254-256.
5. Цыт. па: Кодуэлл, К. Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии / К. Кодуэлл. – Москва : Прогресс, 1969.
6. Korrespondencja filomatów. Wybór / Opracował Z. Sudolski. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Biblioteka Narodowa, 1999. – 538 s.
7. Лойка, А. Адкрыццё працягваецца / А. Лойка // Польшча. – 1970. – № 4. – С. 240–243.
8. Мархель, У.І. Адам Міцкевіч у беларускіх перакладах / У.І. Мархель // Мовазнаўства. Літаратура. Культуралогія. Фалькларыстыка: XIII міжнар. з’езд славістаў (Любляна, 2003): дакл. бел. дэлегацыі / НАН Беларусі. Беларускі камітэт славістаў. – Мінск : Бел. навука, 2003. – С. 324-335.
9. Мастерство перевода : сб. науч. ст. – Москва : Совет. писат., 1973. – 527 с.
10. Міцкевіч, А. Выбраныя творы / А. Міцкевіч; пер. з пол. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2003. – 640 с.
11. Міцкевіч, А. “Зямля навагрудская, краю мой родны...” / А. Міцкевіч. – Мінск : Беларусь, 1969. – 183 с.
12. Mickiewicz, A. Dzieła poetyckie : w 4 t. / A. Mickiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1998. – Т. 1 : Wiersze. – s. 564.

13. Mickiewicz, A. Dzieła poetyckie : w 4 t. / A. Mickiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1998. – Т. 2 : Powieści poetyckie. Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego. – s. 290.
14. Пачынальнікі. 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст. / уклад. Г. В. Кісялёў ; рэд. В. В. Барысенка. – Мінск : Навука і тэхніка. – 544 с.
15. Платонов, К. К. Занимательная психология / К. К. Платонов. – 2-е изд., доп. – Москва : Молодая гвардия, 1964. – 381 с.
16. Рагойша, В. Пераклад як моватворчасць / В. Рагойша // Далягляды, 1989 : За-меж. літ. / уклад. А. Гардзіцкі ; рэдкал.: А. Вяцінскі (гал. рэд.) і інш. – Мінск : Маст. літ., 1989. – С. 206-219.
17. Рагойша, В. Пераклаў Якуб Колас / В. Рагойша. – Мінск : Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1972. – 112 с.
18. Przyboś, J. Czytając Mickiewicza / J. Przyboś. – Warszawa, 1967.
19. Рыльский, М. Художественный перевод с одного славянского языка на другой / М. Рыльский. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1958.
20. Эткинд, Е. Г. Поэзия и перевод / Е. Г. Эткинд. – Москва – Ленинград : Совет. писат., 1963. – 234 с.

***Pranevich H.M. A.Mitskevich is in Belarusian version or translation as a factor of national and cultural self-determination in Belarusian romanticism of XIX-XX centuries***

In the article, which is based on the material of Belarusian translations of A. Mitskevich's poetry, a role of artistic translation in the process of cultural and spiritual self-determination of Belarusian people and in the process of making of literary language and classical style in Belarusian romanticism of XIX-XX centuries is interpreted.