

Софія Тычына
Мінск

Паэмы *Энеіда наываварат* і *Тарас на Парнасе* ў кантэксце мадэрнізацыі літаратурнай класікі

Паэмы *Энеіда наываварат* і *Тарас на Парнасе* – адны з самых знакавых і разам з тым загадкавых беларускіх твораў XIX ст. З гэтымі невялікімі па аб’ёме тэкстамі звязана шэраг праблем і, нягледзячы на вялікую колькасць прысвечаных паэмам літаратуразнаўчых даследаванняў, застаюцца неасветленымі некаторыя пытанні. *Энеіду наываварат* і *Тарас на Парнасе* варта разглядаць у кантэксце мадэрнізацыі літаратурнай класікі. Вядома, што надзвычай багатымі крыніцамі сюжэтаў, вобразаў і матываў з’яўляюцца не толькі фальклор, гісторыя ці уласны жыццёвы вопыт пісьменніка, але і мастацкія тэксты, творы, якія былі напісаныя іншымі аўтарамі. Найперш маюцца на ўвазе творы, якія сталі літаратурнай класікай. Напрыклад, *Энеіда* Вергілія атрымала новае нараджэнне ў шматлікіх пародыях на твор, сярод якіх і вядомая беларускаму чытачу *Энеіда наываварат* В. Равінскага*¹, а вось паэма *Тарас на Парнасе* К. Вераніцына сама была пакладзена ў аснову іншага тэксту – *Без Тараса на Парнасе* М. Танка.

У многіх выпадках мы можам гаварыць пра тое, што, па сутнасці, літаратурная класіка была мадыфікаваная, мадэрнізаваная, адаптаваная да новага часу. Зыходзячы з вызначэння, якое даецца ў *Тлумачальным слоўніку беларускай мовы*,

„мадэрнізацыя – дзеянне паводле знач. дзеяслова мадэрнізаваць... Мадэрнізаваць – удасканаліць (удасканальваць) што-небудзь у адпаведнасці з навіейшымі патрабаваннямі, густамі. 2) Надаць (надаваць) рысы сучаснасці з’явам і прадметам мінулага”².

Класічныя тэксты, нават калі яны, здаецца, былі дастаткова падрабязна прааналізаваны даследчыкамі, усё адно застаюцца прывабнымі для новых інтэрпрэтацый, асабліва калі гутарка ідзе пра пастаноўку твора на сцэне ці яго экранізацыю. Класіка – гэта ўжо не твор, а менавіта тэкст, які валодае больш шырокімі магчымасцямі і ўласцівасцямі, чым твор (паводле Р. Барта,

¹ Асобныя гісторыкі літаратуры лічаць, што В. Равінскі і К. Вераніцын не з’яўляюцца аўтарамі вядомых беларускіх твораў (заўвага рэд.).

² *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы ў 5 тамах*, т. 3, Л–П, рэд. П.М. Гапановіч, Мінск 1979, с. 82.

нават аўтар тэксту ўспрымаецца не як стваральнік, а як адзін з персанажаў³). У гэксце

„не патрабуецца «паважаць» ніякую арганічную цэльнасць; яго можна драбіць (як, дарэчы, і рабілі ў сярэднявеччы, прычым з двума высока-аўтарытэтнымі тэкстамі – са Святым пісаннем і з Арыстоцелем), можна чытаць, не прымаючы ў разлік волю яго бацькі; пры ўзнаўленні ў правах інтэртэксту парадаксальным чынам адмяняецца права на спадчыну”⁴.

Сярод шляхоў мадэрнізацыі мастацкага тэксту можна назваць наступныя:

1. Пераказ/пераклад-адаптацыя. Для таго, каб твор стаў зразумелым для пэўнай (напрыклад, дзіцячай) аўдыторыі, з тэксту нешта прыбіраюць ці наадварот дадаюць. Існуе пераказ для дзяцей Т. Габе вядомага сатырычнага рамана Д. Свіфта *Падарожжы Гулівера*. Часам, калі мастацкія творы перакладаюцца на іншую мову, перакладчык стараецца зрабіць тэкст больш зразумелым для свайго чытача альбо прасцейшым (больш цікавым, менш сумным, менш фрывольным і г.д. – тут могуць быць розныя варыянты). У сувязі з гэтым перакладчык можа нават прыбраць канец твора, што, напрыклад, адбылося ў беларускім перакладзе XVI–XVII стст. рамана *Аповесць пра Трышчана*. У артыкуле, прысвечанаму беларускаму перакладу рыцарскіх раманаў, драматург і літаратуразнаўца С. Кавалёў пісаў:

„Цяжка сказаць, ці беларускі перакладчык сапраўды карыстаўся незавершаным сербскім (італьянскім) тэкстам, ці трагічны фінал яму проста не спадабаўся і ён свядома абарваў гісторыю, дазволіўшы чытачам самім «дадумаць» фінал на ўласны густ. Але такія геніяльны, «адкрыты» фінал даваў поўную свабоду сучаснаму драматургу ў адвольнай інтэрпрэтацыі старадаўняга твора, у канструяванні новага мастацкага свету”⁵.

Можна прапанаваць і такое рашэнне загадкі абарванага фіналу твора. Справа ў тым, што нешчаслівае заканчэнне падобнай гісторыі кахання было натуральнае для эпохі Сярэднявечча. Ці маглі Трыстан і Ізольда быць разам? У свой час – не, бо Трыстан павінны быў служыць гаспадару, каралю і сваяку Марку і не мог яму „здрадзіць”, украўшы яго нявесту. Але за Сярэднявеччам ідзе эпоха Адраджэння з яркімі героямі, Рамэа і Джульетай, якія сталі змагарамі за свае правы на каханне і шчасце, якія не пабаяліся ісці супраць волі бацькоў. У сувязі з тым, што паступова змяняліся погляды на стасункі паміж людзьмі, маглі змяніцца погляды і на магчымыя шляхі развіцця сюжэта рамана. Такім чынам, узнікаюць новыя варыянты развіцця падзей для герояў, якія з-за пэўных абставінаў не могуць быць разам. Можна казаць пра тое, што пераклад твора адпавядае патрабаванням часу.

³ Р. Б а р т, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва 1994, с. 420.

⁴ *Ibidem*, с. 419.

⁵ С. К а в а л ё ў, *Рыцарскі раман у беларускай літаратуры*, „Acta Albarutenika” 2005, т. 5, с. 61.

2. Спецыфічная літаратуразнаўчая, культуралагічная інтэрпрэтацыя.

Часам у літаратуразнаўцы з'яўляецца спакуса знайсці ў вядомым і, здаецца, добра вывучаным тэксце тое, што не знайшлі іншыя – зрабіць адкрыццё. Гэтага можна дасягнуць, напрыклад, выкарыстаўшы пры даследаванні тэксту не толькі літаратуразнаўчыя паняцці, але і, напрыклад, паняцці з псіхалогіі, звярнуўшыся да метадаў псіхааналізу. Усялякае новае, незвычайнае працытанне тэксту, безумоўна, цікавае і ад абгрунтавання даследчыка залежыць, ці мае такая інтэрпрэтацыя права на жыццё. Паводле меркавання пісьменніка-постмадэрніста У. Эка:

„Нічога так не радуе літаратара, як новыя працытанні, пра якія ён не думаў і якія могуць узнікнуць у чытача. [...] Я не кажу, што нейкія працытанні не могуць здавацца аўтару памылковымі. Але ўсё адно ён абавязаны маўчаць. У любым выпадку. Няхай абвяргаюць іншыя, з тэкстам у руках”⁶.

Пры гэтым, аднак, застаецца пытанне, ці ўкладваў аўтар такі сэнс у тэкст. Надзвычай цікавыя працы належаць В. Рудневу, які ў сваім *Культуралагічным слоўніку* звяртаецца да тэкстаў Ф. Кафкі, Т. Мана, М. Павіча і інш. Адна з самых арыгінальных інтэрпрэтацый тычыцца апавядання Д. Сэлінджэра *Добра ловіцца рыбка-бананка*, якое аналізуецца з розных пунктаў погляду. В. Руднеў спалучае прымітыўную жыццёвую інтэрпрэтацыю з філасофскай і псіхалагічнай і, такім чынам, знаходзіць у тэксце прыхованы сэнс („псіхааналітычны” і „дзэнскі”⁷). У святле новых падыходаў бязвінная на першы погляд сімволіка твора набывае асаблівае значэнне. А з вядомым творам Л.М. Талстога *Костачка* В. Руднеў праводзіць надзвычай цікавы „псіхатычны эксперымент”⁸.

3. Экранізацыя літаратурнай класікі. Само па сабе перанясенне тэксту на экран (а калі яшчэ выкарыстаныя сучасныя камп’ютарныя тэхналогіі) – ўжо мадэрнізацыя. Аднак нас больш цікавяць класічныя тэксты, якія былі асучаснены. Напрыклад, такія, як *Рамэа і Джульета* (у руках Рамэа з фільма 1996 г. з адпаведнай назвай не шпага, а пісталет) ці *Кароль Лір* У. Шэкспіра (твор быў адаптаваны да японскіх рэалій у фільме А. Курасавы *Ран*). Існуюць шматлікія мадэрнізацыі рамана Д. Дэфо *Рабінзон Круза* (у адной з экранізацый (*Сіньёр Рабінзон*) герой настолькі прывязаны да выгодаў цывілізацыі, што гатовы ствараць ілюзію гэтых выгодаў ці ахвяраваць дзеля іх каханнем, у другой (*Выгнаннік*) герой знаходзіць сябра не ў вобразе дзікуна Пятніцы, а ў выглядзе футбольнага мяча). Да твора Д. Сэлінджэра *Чалавек, які смяяўся* звяртае вельмі папулярны сярод аматараў анімэ серыял *Прывід у даспехах*. Былі мадэрнізаваныя творы Ф.М. Дастаеўскага (фільм *Даўн хаўз*), Л. Кэрала

⁶ У. Э к о, *Заметки на полях „Имени розы”*, Санкт-Петербург 2003, с. 8.

⁷ В. Р у д н е в, *Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*, Москва 2003, с. 547–548.

⁸ *Ibidem*, с. 557.

(фільм *Аліса ў краіне цудаў*), Г. Уэлса (мультсерыял *Футурама*, фільм *Назад у будучыню* і г.д.), Т. Драйзера (серыял *Жыццё, якога не было*) і інш. На вялікі жаль, некаторыя класічныя творы адаптуюцца не для таго, каб падкрэсліць іх актуальнасць, а для таго, каб так званы „масавы” глядач змог зразумець асноўную ідэю твора. А часам сама ідэя знікае, хаваюцца за шматлікімі прыгодамі героя. Такім чынам, атрымліваецца, што твор губляе свае вартасці пры пераносе яго на экран. Гэта звязана і з тым, што стваральнікі кінастужак дастаткова часта імкнуцца да камерцыйнага поспеху і прыбіраюць з тэкстаў тое, што, магчыма, будзе нудным ці незразумелым для сярэднястатыстычнага глядача.

4. Стварэнне камп’ютарных праграм, гульняў па матывах літаратурных твораў (гульні *Уладар пярсцёнкаў онлайн*, *Аліса ў краіне цудаў* і інш.). Гульні даюць ілюзію ўдзелу ў падзеях кнігі. Але насамрэч ад твора мала што застаецца (звычайна пакідаюцца толькі пэўныя фрагменты).

5. Пародыя (разгледзім больш падрабязна, паколькі гэта – адзін з самых цікавых для нашага даследавання спосабаў мадэрнізацыі літаратурнай класікі, бо ён мае непасрэднае дачыненне да беларускага твора XIX ст. – *Энеіды навіварат*). Вялікая колькасць пародый была створана па матывах эпічных паэм Гамера і Вергілія. Прычым, у многіх пародыях героі набываюць рысы сучасных людзей, яны добра знаёмыя з новай палітычнай, эканамічнай, культурнай сітуацыяй. Для падобных пародый часта твор-аснова – гэта толькі абалонка, якую аўтар напаўняе новым, сучасным зместам і актуальнымі праблемамі. Нягледзячы на тое, што антычная літаратура налічвае даволі шмат помнікаў гераічнага эпасу, самымі вядомымі застаюцца *Іліяда* і *Адысея* Гамера, а таксама *Энеіда* Вергілія, якія ўяўляюць сабой пэўны ўзор, на які варта арыентавацца. Усе тры паэмы былі пакладзены ў аснову шматлікіх іншых твораў. Напрыклад, на *Іліяду* было створана шэраг пародый: *Батрахаміямахія* (*Вайна мышэй і жаб*), *Выкрадзенае ядро* А. Тасоні, *Налой* М. Буало і г.д. *Адысея* выкарыстоўвалася ў творах Г. Сакса *Падарожжы Уліса*, А. Тэнісана *Уліс*, С. Выспанскага *Вяртанне Адысея*, Д. Джойса *Уліс* і інш. *Энеіда* Вергілія была выкарыстана пры напісанні пародый Д.-Б. Лалі, П. Скарона, М. Осіпава, І. Катлярэўскага, В. Равінскага і інш. Як правіла, пры аналізе эпасаў Гамера і Вергілія, адзначаецца іх стылёвае падабенства (Вергілій наогул шмат у чым паўтараў Гамера). Цікава, што пры ўсім відавочным падабенстве, кожная з трох паэм „нарадзіла” розныя творы. Так большасць твораў, напісаных па матывах *Іліяды* і *Энеіды* – гэта пародыі. *Адысея* ж падштурхнула многіх аўтараў да стварэння сур’ёзных твораў (праўда, у *Літаратурным энцыклапедычным слоўніку* пра раман Д. Джойса *Уліс* згадваецца ў артыкуле *Пародыя*). Паводле меркавання даследчыка А.Ф. Лосева:

„У сувязі з разлажэннем абшчынна-радавога ладу і ўзнікненнем вострых і глыбокіх асабістых настрояў стары гераічны эпас перастае задавальняць мастацкія густы і паступова пачынае набываць да пэўнай ступені характарыстыкі сучаснага чалавечага жыцця”.

пені музейную цікавасць. Разам з гэтым з'яўляецца і кплівыя адносіны да старога гераічнага эпасу і робяцца спробы стварыць на яго пародыю"⁹.

Крытык XVII ст. Дэмарэ дэ Сэн Сарлен (папярэднік Ш. Перо) лічыў, што старажытная літаратура далёкая ад дасканаласці, а творы Гамера наогул „нізкія”, „недарэчныя”, там шмат „непатрэбшчыны”, „смяхотных гутарак і дзеянняў”¹⁰ (гаворка ідзе пра арыгінальныя тэксты Гамера, а не пародыі!). Нездарма шмат пародый узнікла ў XVII ст. (час росквіту класіцызму, калі на антычны ўзор арыентаваліся, але і шмат крытыкавалі таксама). Магчыма, *Адyseя* дае меншы прастор для досціпаў таму, што само жаданне героя вярнуцца на радзіму і пабачыць блізкіх зусім не вартае высмейвання.

У той жа час, пародыі на *Іліяду* і *Энеіду* моцна адрозніваюцца. Напрыклад, у *Батрахаміях* *Іліяда* толькі ўгадваецца. Да Гамера нас звяртае сюжэт пародыі (вайна, ваенныя падзеі, некаторыя эпізоды, якія маюць паралелі з тым, што адбывалася ў *Іліядзе*, напрыклад смерць аднаго з герояў і наступная помста за яго), удзел у вайне багоў, гераічны пафас, выкарыстанне гамераўскай фразеалогіі. Але героі нават не людзі, а мышы і жабы. Пародыі на *Іліяду* нават у назвах не даюць спасылку на эпас Гамера. Наогул пародыі нібыта высмейваюць не саму *Іліяду*, а хутчэй пустую нагоду, з-за якой можа развязацца кровапралітная вайна (непаразуменне паміж жабамі і мышамі, выкрадзенае ядро, з-за якога пасварыліся жыхары Мадэны і Балоні, спрэчка з-за таго, дзе павінны стаяць наложнікі і г.д.). Што тычыцца *Энеіды*, то ў пародыях на гэты твор не толькі выкарыстоўваецца знаёмы сюжэт, але і фігуруюць вядомыя героі: Эней, Дыдона, Юнона і інш. Нават спосабы дасягнення камізму ў пародыях на эпічную паэму Гамера і эпас Вергілія адрозніваюцца. Ш. Перо ў сваёй працы *Паралель паміж старажытнымі і новымі ў адносінах паэзіі (дыялог чацвёрты)* аналізаваў вядомыя яму пародыі П. Скарона і М. Буало (з апошнім у яго былі пэўныя супярэчнасці ў поглядах):

„Камізм жа бурлеску складаецца з неадпаведнасці прадстаўлення пра рэч, якую ён дае, з яе сапраўдным паняццем. А гэтую неадпаведнасць ствараюць двума спосабамі: гаворачы нізкай мовай пра самыя высокія рэчы і гаворачы напышліва пра рэчы самыя нізкія. Гэтыя два віды неадпаведнасці і нарадзілі два роды бурлеску, пра якія ідзе гутарка. Аўтар *Вергілія на выварат* гаворыць у самых звычайных і збітых выразках пра самыя вялікія і высакародныя прадметы, а аўтар *Налоя*, наадварот, гаворыць пра самыя звычайныя і пошлыя прадметы ў самых напышлівых і красамоўных выразках. [...] *Вергілій на выварат* – гэта прынцэса ў сукенцы сялянкі, а *Налой* – сялянка ў вопратцы прынцэсы, і як прынцэса мілей за сялянку ў кароне, так і сур'ёзныя і важныя прадметы пад покрывам звычайных і жартаўлівых выразаў даюць больш задавальнення, чым штодзённыя і збітыя прадметы пад покрывам пышных і бліскучых выразаў”¹¹.

⁹ А.Ф. Лосев, *Античная литература. Учебник для высшей школы*, 7-е изд., Москва 2008, с. 62.

¹⁰ В.Я. Бахмуцкий, *На рубеже двух веков [в:] Спор о древних и новых*, Москва 1985, с. 10.

¹¹ Ш. Перо, *Параллель между древними и новыми в отношении поэзии: диалог четвёртый [в:] Спор...*, с. 238–239.

Наколькі высока французскі пісьменнік і крытык XVII ст. ацэньваў *Вергілія навыварат* П. Скарона, настолькі невысока была ацэненая *Вергіліева Энеіда* М. Осіпава знакамітым рускім крытыкам XIX ст. В. Бялінскім, які называў яе правінцыйнай¹², бо, на яго думку, гэты твор здольны насмяшыць толькі натоўп, а не адукаванае грамадства, паколькі элементы камічнага схавання ў самой рэчаіснасці і не маюць патрэбы ў карыкатурах і перабільшаннях, якія прадстаўлены ў творы¹³. Аднак як жа тады быць з папулярнасцю пародый М. Осіпава і І. Катлярэўскага сярод адукаванай публікі Расійскай імперыі?

Цікавым з’яўляецца пытанне наконт таго, чаму на тэрыторыі Беларусі ўзнікла пародыя менавіта на *Энеіду* Вергілія, а не *Іліяду* Гамера (варта ўлічыць тое, што нават Вергілій арыентаваўся на Гамераўскі эпас, а значыць менавіта твор старажытнагрэчаскага аўтара павінны быць заўважаны ў першую чаргу). Можна спаслацца на высновы даследчыкаў (напрыклад, Г. Кісялёва, В. Каваленкі) наконт таго, што *Энеіда* з’явілася ў выніку цесных і плённых беларуска-ўкраінска-рускіх сувязей. Беларускі аўтар быў знаёмы з рускай травесціяй М. Осіпава і ўкраінскай пародыяй І. Катлярэўскага. Згаданыя пісьменнікі карысталіся менавіта творами Вергілія і арыентаваліся на ўжо існуючыя падобныя пародыі. Але ўсё ж такі, чаму менавіта Вергілій, а не Гамер? Айчынным аўтару абавязкова трэба было напісаць нешта кшталту таго, што было ў іншых? У кнізе *Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён* ёсць меркаванне:

„І ўсё ж, напэўна, беларускі аўтар не меў за сваю галоўную задачу даць «пераніцаваную» *Энеіду*, якая і так была добра вядомая магчымаму чытачу з твораў Катлярэўскага, Осіпава ды Блумаўэра. В. Равінскі меркаваў перадусім праз пераказ вядомага сюжэта звярнуць увагу на магчымасці беларускай мовы”¹⁴.

Сапраўды, пародыі, як правіла, пішуцца на вядомыя творы і добра вядомыя сюжэты. Ці значыць гэта, напрыклад, што беларускі чытач XIX ст. ведаў творчасць Вергілія, а не Гамера? Пры ўсёй папулярнасці пародый, пры ўсіх іх вартасцях, падобныя творы могуць быць правільна ўспрыняты чытачом толькі тады, калі ён знаёмы з першакрыніцай (творами, які высмейваецца, парадзіруецца). На пытанне пра вядомасць твораў Гамера і Вергілія ў XIX ст. можа адказаць не толькі тагачасная праграма навучальных устаноў, але і мастацкія тэксты. Напрыклад, у кнізе Я. Баршчэўскага *Шляхціц Завальня* Янка (асобу героя можна супаставіць з асобай самога аўтара) па просьбе дзядзькі расказвае пра тое, чаму вучылі яго ў езуіцкай школе:

¹² В. Г. Б е л и н с к и й, *Жизнь и похождения Петра Степанова сына Столбикова... Рукопись XVIII века* [в:] В. Г. Б е л и н с к и й, *Собрание сочинений в 9 томах*, т. 4, *Статьи, рецензии и заметки*, март 1841 – март 1842, Москва 1979, с. 498.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Л. Б а р ш ч э ў с к і [і інш.], *Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён*. Папулярныя нарысы, Мінск 2006, с. 77.

„Трэба было і мне расказаць што-небудзь падобнае, таму вырашыў пачаць з *Адысеі* Гамера, бо ў гэтай паэме поўна чараў і дзіваў, як і ў нашых прастанародных аповесцях”¹⁵.

Цікава, як пры гэтым *Адысею* ўспрынялі некаторыя з чэлядзі: „Нам гэтай басні ня выўчыцца, усё што-то ні па-нашаму, тут нічога не прыпомніш”¹⁶. І як сам шляхціц Завальня: „Але твая ўчарашняя гісторыя вельмі вучоная, хоць забі, не помню аніводнага прозвішча тых паганскіх багоў”¹⁷. Пазней Завальня прызвычайваецца да дзіўных „чужых” апавяданняў пляменніка: „найбольш падабалася з *Адысеі* мудрасць Уліса на берагах Цырцэі і на востраве цыклопаў”, „не мог таксама ён забыць шостае песні з Вергілія, дзе Эней увайшоў у пекла”¹⁸. Варта згадаць і далейшы каментар шляхціца да новай (ужо не старажытнагрэчаскай ці старажытнарымскай, а беларускай) гісторыі:

„А што, Янка, ці падабаюцца табе нашы простыя апавяданні? Яны праўдзівыя, і іх лягчэй зразумець, чым гісторыі пра даўніх паганскіх багінь і бажкоў, пра якіх ты мне апавядаў. Такую байку ніхто не запомніць, хіба толькі вучоны чалавек”¹⁹.

Такім чынам, у творы прадстаўленыя некалькі катэгорый чытачоў (у дадзеным выпадку – слухачоў апавяданняў) першай паловы XIX ст.: чэлядзь (сяляне), якія антычны гераічны эпас не ведаюць і не ўспрымаюць; шляхціц Завальня, які нібыта павінны быць адукаваным чалавекам, але творы Гамера і Вергілія не ведае і да іх не надта добра ставіцца (можа быць, з-за таго, што Я. Баршчэўскі паказвае нам хрысціяніна, для якога багі з старажытнагрэчаскай міфалогіі – зусім чужыя); малады адукаваны Янка („Хто вучыцца, – адказаў я, – той павінен пра ўсё ведаць”²⁰), для якога гэтыя творы, відавочна, цікавыя. Заўважым, што пра *Іліяду* ў сваёй кнізе Я. Баршчэўскі наогул не згадвае. Пра аблогу Троі яго герой расказвае каратка, бо без гэтай гісторыі не будзе зразумелай ні *Адысея*, ні *Энеіда*, але самі ваенныя падзеі не распісвае, бо разумее, што яны будуць занадта складанымі і нецікавымі для яго слухачоў (менавіта пасля гэтага кароткага агляду старажытнагрэчаскай міфалогіі служкі пачынаюць перашэптвацца, што „басня” „дужа цяжкая”).

Пытанне наконт папулярнасці Гамера і Вергілія ў XIX ст. – неадназначнае. Пры ўсіх вартасцях гераічнага эпаса Гамера, ён, як аўтар, верагодна, мусіў быць не такім вядомым. Напрыклад, у эпоху Сярэднявечча Гамер наогул быў незаслужана забыты і вярнуўся да чытачоў толькі ў эпоху Рэнэсансу. Затое Вергілій карыстаўся папулярнасцю нават тады, калі многія аўтары знаходзіліся ў цені. Гэта звязана з асаблівым стаўленнем нават не да твор-

¹⁵ Я. Баршчэўскі, *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях* [у:] Я. Баршчэўскі, *Выбраныя творы*, Мінск 1998, с. 90.

¹⁶ *Ibidem*, с. 91.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, с. 110.

²⁰ *Ibidem*, с. 91.

часці, а да асобы аўтара (магчыма, менавіта таму ў беларускай літаратуры мы маем не што-небудзь кшталту *Іліяда навыварат*, а *Энеіду навыварат*). З наступленнем хрысціянства Вергілій стаў вельмі вядомым, дзякуючы таму, што яму прыпісвалі прароцкія здольнасці (прадказаў нараджэнне цудоўнага немаўляці ў *Буколіках*), якасці чараўніка, абаронцы гарадоў і цэлых народаў. Нездарма менавіта Вергілій суправаджае героя Дантэ ў *Боскай камедыі* пры падарожжы ў пекла і чыснец. Вальтэр лічыў Вергілія лепшым за Гамера.

„І толькі з Лесінга пачынаюцца крытычныя адносіны да Вергілія як да паэта, пазбаўленага гамераўскай натуральнасці, паэта празмерна штучнага”²¹.

Наогул можна бясконца спрачацца наконт пераваг таго або іншага аўтара.

Адзначым, што пародыі на *Іліяду* не маюць такой моцнай прывязкі да свайго часу (маюцца на ўвазе не часы Гамера, а час напісання твора), як пародыі на *Энеіду*, у якіх сумяшчаюцца два часавыя пласты: эпоха Антычнасці і XVI (XVII ці XIX) ст. (у залежнасці ад таго, калі ўзнікла пародыя). Бо ў шматлікіх *Энеідах навыварат*, *Вергіліях навыварат* ці *Вергіліевых Энеідах* адлюстраваны сучасныя аўтару рэаліі, што выяўляецца, напрыклад, у выкарыстанні аўтарамі шматлікіх анахранізмаў (у П. Скарона Анхіз носіць акулеры, Эней у выніку шлюбу атрымлівае пятнаццаць тысяч ліўраў рэнты; Дыдона абзывае Энея „швейцарцам”; а ў беларускай *Энеідзе навыварат* Дыдона патрабуе „пашпорты”, Эней працуе „канторшчыкам”, траянцы просяць запісаць іх у „крэпасць” і г.д.). Прывязаныя *Энеіды навыварат* і да месца: у творах фігуруюць спецыфічныя словы, назвы, этнаграфізмы, якія ўказваюць на тое, дзе насамрэч адбываецца дзеянне (толькі ўмоўна гэта – старажытныя Троя, Карфаген, зямля Лаціна). Усё гэта робіць кожную *Энеіду навыварат* выключна французскай, або ўкраінскай, або беларускай. Пародыі на *Энеіду* адрозніваюцца не толькі геаграфічнымі назвамі, мясцовымі асаблівасцямі, традыцыямі і інш. Варта згадаць і пра тое, што аўтары, калі пісалі пародыю, ставілі перад сабой розныя мэты. Напрыклад, П. Скарон, ствараючы *Вергілія навыварат*, імкнуўся (паводле версіі Б. Фантанэля²²) паказаць, наколькі блізкія вялікае і смешнае, даказаць, што яны знаходзяцца зусім побач і адно лёгка можа стаць іншым, дастаткова ўсяго змяніць пункт погляду. Пародыі ж В. Равінскага і І. Катлярэўскага павінны былі пры дапамозе вядомага твора засведчыць адметнасць нацыянальнай культуры і мовы.

З’яўленне шматлікіх пародый (у тым ліку беларускай) менавіта на *Энеіду* Вергілія абумоўлена: 1) аўтарытэтам Вергілія як аўтара і выключнага чалавека, яго папулярнасцю ў еўрапейскіх краінах; 2) магчымасцю выкарыстання вядомага твора (яго сюжэту і вобразаў), як абалонкі, у якую можна ўкласці новы сэнс; 3) складаннем пэўнай традыцыі стварэння пародый менавіта на гэты твор (розныя варыянты пародый маюць шмат падобных рыс).

²¹ А.Ф. Лосев, *op. cit.*, с. 388.

²² В.Я. Бахмутский [и др.], *Комментарий* [в:] *Спор...*, с. 438.

6. Мадэрнізацыя літаратурнай класікі з выкарыстаннем сюжэта, герояў, якія, аднак, жывуць у сучасным свеце (адрозніваецца ад пародыі, бо ў такіх творах адсутнічае камічны эфект ад таго, што старажытныя героі асучасніваюцца). Гэтаму спосабу мадэрнізацыі літаратурнай класікі мы таксама аддадзім больш увагі.

Для разумення такіх тэкстаў часта важным з’яўляецца прачытанне твора-асновы. Недарма пры каменціраванні рамана Д. Джойса *Уліс* могуць дадавацца цэлыя табліцы для таго, каб была магчымасць параўнаць адпаведныя эпізоды з *Адысеі* Гамера з эпіздамі твора, які стаў энцыклапедыяй мадэрнізму. Адсылае свайго чытача да тэксту І.В. Гётэ *Фаўст* і назва рамана Т. Мана *Доктар Фаўстус*. Перш чым пазнаёміцца з *Антыгонай* ці *Медэяй* Ж. Ануя варта пачытаць адпаведныя трагедыі Сафокла і Еўрыпіда, а драматычныя эксперыменты С. Кавалёва нашмат лепш успрымаюцца, калі чытачу (ці глядачу, бо яго п’есы ўсё ж такі разлічаны на тое, што іх будуць ставіць у тэатры) вядомыя творы К. Марашэўскага, Я. Баршчэўскага, С. Пільштыновай, Я. Купалы і інш. Многія такія творы сваёй наяўнасцю сведчаць пра актуальнасць і надзённасць праблем, прадстаўленых у вядомых тэкстах.

Назва твора М. Танка *Без Тараса на Парнасе* прымушае чытача згадаць вядомую беларускую паэму. Але гэта – не пародыя на тэкст XIX ст. У гумарыстычным творы *Без Тараса на Парнасе* (быў апублікаваны ў часопісе „Вожык” у 1946 г.) М. Танк працягвае літаратурныя традыцыі XIX ст. У паэме К. Вераніцына *Тарас на Парнасе* даследчыкі (напрыклад, Г. Кісялёў²³, М. Лазарук²⁴) заўважалі паралелі з травесційнымі творамі, памфлетами і сатырычнымі вершамі XIX ст. Асобна варта адзначыць сувязь паэмы з творам А. Ваейкава *Вар’яцкі дом*, у аснове сюжэта якога сон, дзе аўтар наведвае вар’яцкі дом з пацыентамі – рускімі літаратарами.

Тарас на Парнасе і *Без Тараса на Парнасе*, творы XIX і XX ст., маюць шэраг падобных рыс. Гэтыя тэксты аб’ядноўвае:

а) Назва. М. Танк „пераварнуў” назву паэмы К. Вераніцына, што, з аднаго боку, указвае на вядомы твор, а з іншага боку падкрэслівае адрозненні паміж творамі (нібы аўтар гаворыць: гэта нешта іншае, новае; і сапраўды, героі – пісьменнікі ўжо не XIX, а XX ст.). У дадзеным выпадку дарэчы будзе згадаць іншыя сатырычныя творы XIX ст., напрыклад, паэму *Энеіда навываварат*, заглавак якой таксама ўказвае на твор-першакрыніцу – *Энеіду* Вергілія. Праўда, у дадзеным выпадку мы не можам казаць менавіта пра традыцыі XIX ст., бо „перавернутыя” *Энеіды* існавалі і ў XVII, і ў XVIII ст. (напрыклад, *Вергілій навываварат* П. Скарона).

б) Сюжэт. М. Танк выкарыстоўвае прадстаўленую ў паэме К. Вераніцына камічную сітуацыю, у якую трапілі пісьменнікі: адны аўтары маюць права прайсці на Парнас, паколькі заслужылі сабе месца сваім талентам (Я. Колас, П. Броўка, П. Глебка, А. Куляшоў і г.д.), іншыя з усіх сіл імкнуцца

²³ Г. К і с я л ё ў, *Пошукі імя*, Мінск 1978, с. 105 – 118.

²⁴ М.А. Л а з а р у к, *Станаўленне беларускай паэмы (жанр паэмы і некаторыя асаблівасці развіцця беларускай літаратуры ў першай палавіне XIX ст.)*, Мінск 1968, с. 175–179.

туды трапіць, але не могуць, бо за ўваходам пільна сочаць К. Крапіва і М. Лынькоў. Пры гэтым апісанне дзеянняў і першых, і другіх выклікае ўсмешку. Напрыклад, „пільнейшы брамнік” М. Лынькоў нагадвае адначасова і апостала Пятра, які стаіць пры ўваходзе ў рай і трымае ключ ад яго, і ўзброенага (ключ нагадвае браўнінг), цалкам зямнога ахоўніка, якога хвалююць матэрыяльныя каштоўнасці:

„Што вы, чады?
Трэба ведаць вам парадак:
Тут, за гэтымі дзвярымі,
Па пяцьсот рублёў ліміт,
Прамтавары, ганарары,
Скураных пальто па пары,
Шафы для бібліятэкі,
Лекі з лепшае аптэкі,
Непрадбачаныя фонды,
Дапамогі ад Літфонда...”²⁵).

А К. Крапіва заклікае „не верыць на слова” і прапускаць толькі тых, у каго ёсць адпаведныя дакументы. Тое, што менавіта М. Лынькоў з’яўляецца ў творы брамнікам, невыпадкова, паколькі з 1938 па 1948 гг. пісьменнік быў старшынёй праўлення Саюза пісьменнікаў Беларусі.

У сюжэтах твораў XIX і XX стст. ёсць падабенства, аднак у М. Танка няма такога злоснага высмейвання аўтараў, як у К. Вераніцына. У паэме *Тарас на Парнасе* літаратары апісваюцца нібыта звонку, аднак разам з тым вымалёўваюцца іх якасці як пісьменнікаў і як людзей:

„Гляджу сабе – аж гэта сівы,
Кароткі, тоўсты, як кабан,
Плюгавы, дужа некрасівы,
Крычыць, як ашалелы, пан.
Нясе вялікі мех пан гэты,
Паўным-паўнюсенька набіт.
Усё там кніжкі ды газеты,
Ну, як каробачнік які!”²⁶.

Гэта можна патлумачыць тым, што М. Танк як-ніяк апісвае сваіх жывых сучаснікаў (ужо былі выпадкі, калі „зубры з рознымі ганаровымі, навуковымі і духоўнымі званнямі”²⁷ крыўдзіліся на М. Танка з-за сатырычных вершаў і эпиграфаў). Пад вершам была прыпіска: *Рэпартаж з Пленума Саюза Савецкіх Пісьменнікаў Беларусі*. М. Танк пералічвае толькі жывых літаратараў. Напрыклад, не згадваюцца Я. Купала, К. Чорны і інш. У М. Танка паказваецца Парнас „зямны”, з усімі зямнымі выгодамі, у К. Вераніцына – Парнас

²⁵ М. Т а н к, *Без Тараса на Парнасе* [у:] М. Т а н к, *Збор твораў у 13 тамах*, т. 2, *Вершы (1939–1954)*, Мінск 2006, с. 427.

²⁶ *Тарас на Парнасе. Народная паэма*, рэд. А. П і с ь м я н к о ў, Мінск 2003, с. 14.

²⁷ М. Т а н к, *Збор твораў...*, т. 9, *Лісткі календара. Дзённікі (1941–1959)*, Мінск 2009, с. 266.

міфалагічны (зрэшты, пісьменнік змешвае Парнас і Алімп). На вялікі жаль, у дзённіку М. Танка за 1946 г. няма асаблівых згадак пра падзеі, якія можна было б звязаць з творам *Без Тараса на Парнасе* (М. Танк піша: „Закінуў свой дзённік. Не ведаю, ці варта мне да яго і вяртацца”²⁸). Аднак, адну заўвагу, зробленую 15.VI.1946, адзначым:

„Усё больш крытычна адношуся да сучаснай нашай паэзіі. Пакуль што найбольш абнадзейваюць А. Куляшоў і П. Панчанка. Цікава, што чакае нас за небасхілам іх паэзіі?”²⁹.

У вершы *Без Тараса на Парнасе* М. Танк таксама згадвае гэтых пісьменнікаў:

„Хто там новы ўзышоў?
Едзе, едзе Куляшоў!
На *Цымбалах* гучна грае,
Сцяг брыгады ўздымае,
Выязджае на Парнас
На карове-перадойцы,
З малаком у кожнай дойцы”³⁰.

„Вылез Панчанка з вагону,
І не зняў яшчэ пагоны,
Ды, шукаючы папас,
Прэцця проста на Парнас”³¹.

Прадстаўленая ў паэме К. Вераніцына праблема імкнення пасрэдных пісьменнікаў заняць месца сярод літаратурных геніяў хвалявала М. Танка. Калі ў гумарыстычным творы *Без Тараса на Парнасе* беларускі аўтар выкарыстоўвае мяккі гумар (ён не кідае нейкіх абвінавачванняў), то ў іншых вершах, у тых, дзе ён не згадвае канкрэтных асобаў, дастаткова злосна высмейваюцца вобразы бяздарных, але фанабэрыстых людзей. Напрыклад, верш *Эпітафія*:

„Тут закончыў свой шлях, дзякуй богу,
Пад плітою магільнай ляжыць
Графаман, пры жыцці якога
Было можна толькі хваліць”³².

Ці верш *Вучань класікаў*:

„У Гамера ён вучыўся быць сляпым,
У Байрана – кульгаць,

²⁸ *Ibidem*, с. 389.

²⁹ *Ibidem*, с. 388.

³⁰ М. Т а н к, *Без Тараса на Парнасе...*, с. 426.

³¹ *Ibidem*, с. 428.

³² М. Т а н к, *Эпітафія* [у:] М. Т а н к, *Збор твораў...*, т. 3, *Вершы (1954–1964)*, Мінск 2007, с. 198.

У Поля Фора – донжуаніць,
 У Хемінгуэя – піць віскі...
 І дзівіцца: чаму яго
 Не лічаць класікам”³³.

в) Ананімнасць. Доўгі час існавала пытанне, звязанае з аўтарствам *Тараса на Парнасе*. Змяшчаючы верш *Без Тараса на Парнасе* ў часопісе „Вожык”, М. Танк не імкнуўся раскрыць сябе, як аўтара, таму твор быў падпісаны псеўданімам Янка Лупаты, якім, акрамя самога М. Танка, карысталіся Я. Брыль, М. Лужанін, П. Панчанка. Ды і ў вершы пісьменнік паспрабаваў адвесці ад сябе падазрэнні, прадставіўшы ў камічным свеце самога сябе:

„Ажно цёмна стала ранкам,
 Аж гара раве пад танкам,
 Аж дыміць, гарыць трава,
 Аж здзівіўся Крапіва:
 Ці не пахне зноў вайною?
 Прэцца Танк праз небасхіл
 На 120 конскіх сіл
 І крычыць *Вастрыце зброю!*
 Нарабіў ён столькі пылу,
 Проста вочы засляпіла”³⁴.

г) Выкарыстанне фальклору. Паэма *Тарас на Парнасе* мае казачны сюжэт, падарожжа героя на Парнас можна параўноўваць з падобнымі фантастычнымі падарожжамі ў іншасвет, якія сустракаюцца ў фальклорных тэкстах. Верш М. Танка мае традыцыйны для фальклорных тэкстаў канец:

„Я там з краю пастаяў,
 Сэнс прамоў занатаваў
 І ў вершы пераклаў,
 Хоць гарэліцы не піў,
 Але вусны памачыў”³⁵.

Разам з тым, заканчэнне твора вяртае чытача да паэмы XIX ст. (можна параўнаць фіналы верша М. Танка і паэмы К. Вераніцына:

„Дык вось што бачыў наш Тарас,
 К багам узлезшы на Парнас.
 Ён гэта мне апавядаў,
 А я ў паперку запісаў”³⁶).

³³ М. Т а н к, *Вучань класікаў* [у:] М. Т а н к, *Збор твораў...*, т. 4, *Вершы (1964–1972)*, Мінск 2007, с. 190.

³⁴ М. Т а н к, *Без Тараса на Парнасе...*, с. 426–427.

³⁵ *Ibidem*, с. 430.

³⁶ *Тарас на Парнасе...*, с. 25.

Акрамя таго, толькі напрыканцы верша М. Танка нарэшце згадваецца Тарас, які некалі таксама быў на Парнасе.

д) Атмасфера своеасаблівага па-карнавальнаму ўпарадкаванага хаосу. Карнавал дазваляе вольна абіраць сабе маску, якая не абавязкова залежыць ад індывідуальнасці чалавека. У паэме *Тарас на Парнасе* героі нібы носяць маскі. Некаторыя спрабуюць выдаць сябе за таленавітых, вартых павагі пісьменнікаў, аднак іх сутнасць становіцца відавочнай праз іх паводзіны. Тарас, як чалавек старонні і неабцяжараны залежнасцю ад пісьменніцкага асяроддзя (яму не трэба друкавацца ў часопісах і, як цёмны селянін-невук, ён можа дазволіць сабе выказацца непаважна пра знакамітых людзей), вельмі тонка прыкмячае пэўныя асаблівасці пісьменнікаў і знаходзіць для кожнага пацешныя і чыста сялянскія параўнанні. Увесь антураж ля падножжа Парнаса нагадвае кірмаш з яго прыцэньваннем, штурханінай, крыкамі, гандлем і жаданнем найхутчэй збыць свой тавар (у дадзеным выпадку гэта – талент, кніжкі).

Калі пісьменнікі становяцца падобнымі да гандляроў, то багі апрачаюць маскі сялян. Ці нават хутчэй наадварот: сяляне носяць маскі багоў. Імёны ў багоў, як і належыць, старажытнагрэчаскія альбо старажытнарымскія. Аднак простыя паводзіны, сялянскі побыт і выгляд багоў ніяк не стасуюцца з важкімі і гучнымі зейсамі, марсамі, венерамі і г. д. У паэме перавёрнута традыцыйнае ўяўленне пра стан рэчаў у сусвеце: сяляне жывуць на Парнасе, у той час як паны-„пісцелі” стаяць недзе ля падножжа гары і ўсёй душой прагнуць трапіць на вяршыню. Пры гэтым у багоў-сялян адсутнічае панская ўладарнасць, пагарда да „чорнай” працы. Нязванага госця Тараса яны прымаюць вельмі добра, кормяць і нават дахаты адпраўляюць з суправаджэннем. Прыраўноўванне багоў да сялян смяшыць, але ніколькі не прыніжае іх. Нягледзячы на тое, што багі толькі імёнамі, а не ладам жыцця, нагадваюць жыхароў Алімпа, асноўныя функцыі кожнага адпавядаюць міфалагічным. Селянін Зеўс, галоўны над багамі, як і належыць яму, кіруе, сялянка Геба ўсіх корміць і г. д. Імёны герояў і ёсць іх маскі, якім яны спрабуюць адпавядаць. Між іншым, гэтая карнавальнасць паэмы з яе зменай масак, своеасаблівым пераапрапаннем і прымерваннем чужога статусу была выдатна прыкмечаная драматургам С. Кавалёвым пры напісанні сучаснай п’есы *Тарас на Парнасе*.

Атмасфера своеасаблівага па-карнавальнаму ўпарадкаванага хаосу пануе і ў вершы М. Танка. Пісьменнікі мітусяцца, хваляюцца, выкарыстоўваюць пэўныя сродкі, каб патрапіць на Парнас. А. Куляшоў грае на *Цымбалах*, нясе *Сцяг брыгады*. М. Танк едзе на танку.

„Ілля Гурскі не прарок,
А гнілля шмат навалок.
Спляжыў лесу дзесяціну,
Пер’я з двух гусей спісаў
І атраманту кварцінай
Стог паперы змарнаваў.

Гарадзіў ён, гарадзіў –
Полк салдатаў напладзіў”³⁷.

Тое, з чым з’яўляюцца літаратары на Парнас, звязана непасрэдна з іх творчасцю, з тым, пра што яны пісалі, але аўтар малюе дастаткова абсурдную карціну, бо атрымліваецца, што героі ці прадметы з твораў пераходзяць мяжу паміж рэальнасцю і мастацкім светам і дапамагаюць свайму бацьку-аўтару. Напрыклад, Я. Колас не толькі напісаў паэму, ён жыве ў *Новай зямлі*. Уяўленне пра паэтычны свет, як пра па-карнавальнаму ўпарадкаваны хаос характэрна для некаторых твораў М. Танка. Можна, напрыклад, згадаць верш *У доме творчасці і адпачынку*:

„Кожны дзень пад гітару пяе
Нейкая Дзэдэмона Пятроўна,
А зайздрасны Атэла яе
Ноччу звоніць ёй па тэлефоне.
Класікі граюць шумна ў казла.
Жонкі іх абмяркоўваюць творы.
Пад акном – хрыплы лямант асла,
Ды злуецца бяссоннае мора.
За сцяною – гармідар, садом.
Дзеляць славу, спраўляюць памінкі?
І які чорт назваў гэты дом
Домам творчасці і адпачынку!”³⁸.

М. Танк, выкарыстоўваючы паэму XIX ст., па-сутнасці паказаў, што з таго часу мала што змянілася, хіба няма ўжо Тараса, які некалі выпадкова патрапіў на Парнас. На сучасным для М. Танка Парнасе выпадковых няма, бо ўсе пісьменнікі праходзяць толькі па адпаведных дакументах. Верш *Без Тараса на Парнасе* з’яўляецца своеасаблівым звяном у ланцужку сатырычных твораў пра пісьменнікаў. Пазнейшы твор – *Сказ пра Лысую гару* – таксама працягвае традыцыі беларускай літаратуры XIX ст. Арыентуючыся на вядомыя тэксты XIX ст., аўтары XX ст. не толькі выкарыстоўваюць мастацкія знаходкі мінулага, але і ствараюць нешта арыгінальнае. Дзякуючы такім творам, як верш М. Танка *Без Тараса на Парнасе*, чытач можа паглыбіцца ў літаратурны свет сярэдзіны XX ст.

Літаратурная класіка не страчвае сваёй актуальнасці. Яе мадэрнізацыя – доказ гэтаму. Сапраўдны мастацкі тэкст – бясконцы для прачытання. Наяўнасць новых інтэрпрэтацый, спробы адаптаваць тэкст да пэўнай аўдыторыі, да пэўнага часу выкліканы найчасцей неабходнасцю звярнуцца да знакамітых тэкстаў, данесці важныя ідэі, праблемы, якія прадстаўленыя ў творах, да сучаснікаў.

³⁷ М. Т а н к, *Без Тараса на Парнасе...*, с. 429.

³⁸ М. Т а н к, *У доме творчасці і адпачынку* [у:] М. Т а н к, *Збор твораў...*, т. 3, *op. cit.*, с. 288.

Sofiya Tychyna

The poems *Aeneis vice versa* and *Taras on Parnassus* in the context of the modernization of a literary classic

A b s t r a c t

The Belarusian satirical poems of the 19th century *Aeneis vice versa* and *Taras on Parnassus* are analysed in the article in the context of the modernization of a literary classic. The ways of modernization of literary classics are listed. The place of the poem *Aeneis vice versa* of W. Ravinskiy is determined among other parodies of the famous antique work. Connections between works of the 19th and 20th century are shown on the example of the poems *Taras on Parnassus* of K. Veranicyn and *Without Taras on Parnassus* of M. Tank. Conclusions are made about the influence of the literary traditions of the 19th century on works of Belarusian writers of the 20th century.