

Галасы з-за небакраю: step by step

(Рэцэнзія прайдзісвета)

Галасы з-за небакраю: анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах XX ст. / склад. М. Скобла; уступны артыкул Е. Лявонавай, навук. рэд. Л. Баршчэўскі. – Мінск: Лімарыус, 2008. – 896 с. [24] с.: іл.

Прааналізаваць анталогію паэзіі свету ў беларускіх перакладах XX ст. Міхася Скоблы “Галасы з-за небакраю” – абсалютна немагчымая справа. З аднаго боку, можна цэлы артыкул хваліць укладальніка, з другога – плакацца з нагоды не вельмі вясёлага стану беларускай перакладной справы. Альбо спрабаваць упэўніць сябе і іншых, што стан акурат цалкам неблагі. Альбо параўнаць з рускім і зноў жа плакацца. Як ні круці – задача бесперспектыўная. Магчыма, з гэтае прычыны ніхто пакуль яшчэ не наважыўся хаця б самым агульным чынам зрабіць агляд гэтай грунтоўнай 896-старонкавай працы і прааналізаваць яе ролю ў развіцці беларускага перакладазнаўства. Таму давядзецца пайсці на кампраміс з уласным сумленнем, паспрабаваць зрабіць першы крок у гэтым кірунку і паглядзець на анталогію хаця б з аднаго боку. Выбраны для разгляду бок – праблема пераемнасці і нацыянальнай школы перакладу.

Але спачатку некалькі рэверансаў у яшчэ адзін бок – у бок укладальніка М. Скоблы.

Выход у свет анталогіі “Галасы з-за небакраю” стаўся ці не самай значнай падзеяй для гісторыі беларускага паэтычнага перакладу за ўвесь час яго існавання. У анталогію ўвайшлі пераклады з 57 моваў 698 аўтараў, змешчаныя ў 198 падборках перакладнікаў. Укладальнікам зробленая велізарная праца па зборы і сістэматызацыі матэрыялу, каштоўнага для гісторыі беларускага перакладу. З прычыны, што названая галіна літаратуразнаўства ў беларускай навуцы практычна не распрацаваная, анталогію можна лічыць пачаткам яе вывучэння і першым грунтоўным зборам тэкстаў і біяграфічнага матэрыялу. Вялікую карысць для наступных даследаванняў, прысвечаных паэтычнаму перакладу, маюць біяграфічныя даведкі, для якіх укладальнікам выбраныя звесткі менавіта пра перакладніцкую дзейнасць беларускіх паэтаў, навукоўцаў, журналістаў, святароў і г.д.

Цяпер, перад тым як перайсці да самага цікавага, два абавязковыя словы пра форму, бо прынцып укладання анталогіі адрозніваецца ад звыклага. Падборкі ўкладзеныя не па аўтарах, не па краінах ці мовах, а па перакладніках. Досвед укладання такіх анталогіяў існуе ў Расіі (гл.: **Строфы века-2: Антология мировой поэзии в русских переводах XX века** / сост. Е. Витковский. – М.: Полифакт, 1998. – 1192 с., 64 с. илл.).

Ну і ніяк не абысціся без маленькага каменьчыка ў літаратура-перакладазнаўчыя соткі ўкладальніка анталогіі. Не засяроджваючыся на памылках і недахопах, без якіх выданне такой кнігі, мабыць, проста

немагчымае, выключна з пачуцця шкадлівасці нельга не ўзгадаць на фоне ўсеагульных пахвалаў такія ляпсусы, як напісанне імені “Альфонсіна Сторні” (гэтае гішпанскае імя на беларускую мову мусіць транслітаравацца як “Альфансіна Сторні”) альбо змяшчэнне першага верша са зборніка “Пацалункі” Ёана Сэкунда, слыннага нідэрландскага паэта-лацініста, без адпаведнай пазнакі (перакладзены Лявонам Баршчэўскім верш насамрэч пазначаны лацінскай лічбай I; “Пацалункі” – гэта назва не верша, а ўсяго зборніка) і інш. Спішам гэта на памеры кнігі і адсутнасць магчымасці ва ўкладальніка зазірнуць ва ўсе арыгіналы. Не будзем (але выключна з прычыны паліткарэктнасці) закранаць тут і пытанні захавання аўтарскіх правоў.

Здаецца, з фармальным бокам разабраліся. І цяпер самы час з усім задавальненнем прайдзівета ўзяцца за разбор палётаў, вынясенне прысуду XX ст., звяржэнне ідалаў з п’едэсталаў і ўвогуле самым прыемным чынам марнаваць інтэрнэт-старонку, якая выцерпіць усё не горш за папяровую. І пачнем усё гэта са спрэчкі.

У прадмове да анталогіі Ева Лявонава задае пытанне адносна месца Язэпа Семяжона ў гісторыі беларускага перакладу: “Дык ён – у школе ці ён сам – школа?” Менавіта з гэтым выказваннем маю намер паспрачацца. Больш за тое, паспрабаваць давесці, што адсутнасць гэтай школы – вялікае шчасце для беларускай перакладной справы.

Школа паэтычнага перакладу, як паказвае анталогія Міхася Скоблы, на працягу XX ст. у Беларусі так і не сфармавалася (прычынаў гэтага можа быць шмат, і засяроджвацца на іх у гэтым артыкуле няма магчымасці) – пра гэта сведчыць перадусім адсутнасць пераемнасці і адсутнасць уласна традыцыяў перакладу. Патлумачу на прыкладзе, што тут маецца на ўвазе. Кожная мова відавочна адрозніваецца ад іншых моваў, а таму паэзія, напісаная, напрыклад, на ангельскай, будзе адрознівацца ад паэзіі, напісанай на гішпанскай. Грубы прыклад – характар рыфмы. Калі ангельская мова лічыцца надзвычай лаканічнай і дакладнай, у ёй пераважаюць кароткія словы, дык і самая распаўсюджаная рыфма для ангельскага верша (аднак, безумоўна, не адзіна магчымая) – мужчынская. У гішпанскай паэзіі, наадварот, жаночыя рыфмы сустракаюцца значна часцей, чым іншыя, што выклікана асаблівасцю націску. У французскай класічнай паэзіі надзвычай часта сустракаецца александрыйскі верш – а гэта значыць, што перакладчык павінен хоць на галаве станчыць, але зрабіць цэзуру пасля шостага складу, а калі не зробіць – нічога не вартыя ўсе яго выкшталцёныя рыфмы. Які ж П’ер Рансар без цэзуры? Правільна, ніякі – гэта ўжо не П’ер Рансар, а нейкае наследаванне (а таму мушу паспрачацца з М. Скоблам, які ў сваёй прадмове да анталогіі называе пераклад Ніны Мацяш з П’ера Рансара бліскучым, – бо пераклад акурат мае гэты вельмі істотны недахоп). І такіх, здавалася б, дробязяў вельмі шмат. Аднак без іх нацыянальная паэзія нівелюецца і страчвае сваё аблічча. Распрацоўваць прынцыпы перакладу нацыянальных

літаратураў з улікам усіх іх асаблівасцяў, распрацоўваць **стыль** – вось задача школы перакладу.

Давайце без перадузятасці і лішняга піетэту паглядзім на “волатаў” беларускага перакладу. Паглядзім не з мэтай прынізіць іх ролю ці значэнне для нашай літаратуры, а выключна з мэтай расставіць усё па палічках.

Пераклады самага ранняга перыяду – пачатку ХХ ст. і далей, да Другой сусветнай вайны, – збольшага належаць гісторыі. Іх цікава чытаць, вывучаючы дынаміку развіцця беларускага паэтычнага перакладу, але ўспрымаць іх як пераклады ў цяперашнім разуменні нельга. Па-першае, праз нераспрацаванасць мовы (сапраўды, хто не спатыкнецца сёння, чытаючы ў вершы “глядзела ў воду”, “царствіе тваё”, “папраўдзе той мудр” і г.д.?), па-другое, праз нераспрацаванасць прынцыпаў перакладу – а з гэтай прычыны беларускамоўны тэкст апынаецца часам вельмі далёкім ад арыгіналу, – па-трэцяе, праз заўсёдную тэндэнцыйнасць у выбары твору для перакладу; цікавасць да пэўных твораў з часам можа змяншацца. Асабліва ў гэтым плане варта згадаць пераклады Максіма Багдановіча. Нягледзячы на тое, што ён – адзін з самых шанаваных класікаў беларускай літаратуры і адзін з яе пачынальнікаў, нельга пераацэньваць яго ўнёсак у гісторыю беларускага перакладу. Большасць яго працаў у гэтай галіне цікавыя як з’ява для гісторыка, але ніколі не трапяць у сучасны зборнік вершаў Авідыя, Гарацыя ці Гайнэ, калі раптам такія будуць выдавацца. Зрабіўшы сваю справу, гэтыя пераклады састарэлі і, зыходзячы з сённяшніх патрабаванняў да перакладу, ужо не даюць нам ўяўлення пра арыгіналы. Тое самае можна сказаць і пра многія пераклады Якуба Коласа і Янкі Купалы.

Калі для самых ранніх беларускіх перакладчыкаў асноўнай праблемай была мова, якая на сённяшні дзень не ўспрымаецца як літаратурная, то перад перакладчыкамі пазнейшага часу паўстае пытанне распрацоўкі прынцыпаў адэкватнай перадачы арыгінальнага твору па-беларуску. Працэс гэты ішоў досыць павольна і далёка не хутка займеў плён. А таму, калі мы гаворым пра пераклады Юркі Гаўрука, альбо Язэпа Семяжона, альбо Максіма Танка, мы гаворым пра іх унёсак у працэс распрацоўкі гэтых прынцыпаў. На жаль, гаварыць пра высокую якасць гэтых перакладаў ці іх здольнасць канкураваць з рускамоўнымі перакладамі той самай эпохі не выпадае – рускія даўно прайшлі гэты шлях і распрацавалі хіба не найдасканалейшую школу перакладаў у свеце. Хісткасць паглядаў Юркі Гаўрука дэманструюць яго артыкулы, прысвечаныя праблеме перакладу. Так, напрыклад, у артыкуле “Мастацкі пераклад як узнаўленне” ён піша пра пераклад дантаўскай “Боскай камеды” М. Лазінскага наступнае: “Мне думаецца, пераклад мала страціў бы, калі б Лазінскі <...> адмовіўся ад рыфмы. Дарэчы, магчыма знойдзецца гігант, які захаве і рыфму, але ўяўляю, які град папрокаў пасыплецца на яго, калі, скажам, замест дзесяці відаў пакарання смерцю, якімі карыстаюцца ў якім-небудзь асяроддзі дантаўскага пекла, у перакладчыка выявіцца іх толькі дзевяць”, не задумваючыся ні пра агульную паэтыку твора, ні пра сімваліку лічбаў, вельмі значную для Дантэ. У іншым артыкуле, “Майстэрства

перакладу”, Юрка Гаўрук, параўноўваючы пераклады з Р. Бэрнса Язэпа Семяжона і Самуіла Маршака, аддае перавагу свайму суайчынніку, зыходзячы з досыць неабгрунтаванага тлумачэння, што беларускі пераклад захаваў “дух арыгіналу”. Такім чынам, можна зрабіць выснову, што для Юркі Гаўрука як перакладчыка найпершае значэнне мае захаванне сэнсу арыгіналу (хай сабе і спрошчанага); усё астатняе – другаснае, і прынагодна гэтым можна ахвяраваць.

Каб прадэманстраваць механізм працы такога стаўлення да перакладу, спынімся на одзе “Восень” Джона Кітса (у арыгінале *To Autumn*) – вельмі значным творы паэта, адной з так званых “вялікіх одаў”, – перакладзенай Язэпам Семяжонам. Верш складаецца з трох строфаў па адзінаццаць радкоў, але Я. Семяжон чамусьці разбівае пераклад на чатырох- і пяцірадкоўі, і ў выніку ў яго атрымліваецца 38 радкоў замест 33. Навідавоку парушэнне аднаго з базавых прынцыпаў паэтычнага перакладу – эквілінарнасці, то бок аднолькавай колькасці радкоў у перакладзе і арыгінале. Безумоўна, прынцып можа часам парушацца ў вялікіх эпічных творах альбо верлібрах, але ніколі – у рыфмаваных вершах, і тым больш – у вершах класічнай формы (дарэчы, павелічэнне “Пана Тадэвуша” на 1500 радкоў, пра якое гаворыцца ў біяграфіі перакладчыка, таксама падаецца празмерным). Парушыўшы колькасць радкоў у вершы, Язэп Семяжон парушае і дакладную рыфмоўку Кітса; такім чынам фармальна мы маем зусім іншы твор, чым у арыгінале.

Але пярэйдзем да зместу. Ода – урачысты верш, і ў адпаведнасці з гэтым Кітс выбудоўвае вобраз восені – амаль антычнай (а Кітс надзвычай цікавіўся антычнасцю) багіні ўраджаю. У перакладзе Семяжона вобраз значна пераасэнсоўваецца: восень бачаць “спацэлай, задрамаўшай у цяньку”, яна нясе “снапоў вязанку ад багатых” – яна, сама багацейшая за каго заўгодна! Такім чынам, восень ператвараецца ў сялянку, і ў вершы знікае любы намёк на “ангельскасць” – ён робіцца вершам, які мог напісаць беларускі паэт, але ніяк не Джон Кітс. З гэтай самай прычыны большасць перакладаў Язэпа Семяжона з Роберта Бэрнса (“што ўсхваляе выпіўку і д’ябла”, як сказаў пра яго Ейтс) на сённяшні дзень састарэлі – у іх не захаваныя ні форма, ні нават “дух арыгіналу”, за які іх хваліў Гаўрук (сапраўды, колькі засталася ад Бэрнса ў радку “І што мне, дзяўчыне, рабіць, дурачыне?”), затое яны абвастраюць сацыяльную тэматыку “бедных сялянаў”. Безумоўна, былі ў Язэпа Семяжона і ўдалыя пераклады Бэрнса (пра гэта сведчаць два жартоўныя вершы з анталогіі альбо пераклад знакамітага верша “Фіндлей”, які ў анталогію не трапіў). Аднак гэта ўжо тэма асобнага артыкула.

Праблема абвастрэння сацыяльнай тэматыкі, гэтасама як і праблема “збеларушвання” (у найгоршым сэнсе слова) замежных твораў відавочная і ў перакладах самога Юркі Гаўрука. Прыкладам можа паслужыць пераклад верша Шарля Бадлера “Падла”, які цалкам заканамерна ў анталогію не трапіў. Мяркуйце самі, ці шмат у ім засталася ад французскага дэкадансу: “Быццам з вялікі лёгкім рытмічным рухам // Веяў зерне ў гумне селянін”.

Вельмі супярэчлівым падаецца месца ў гісторыі беларускага перакладу Эдзі Агняцвет, і досыць дзіўна гучыць у яе біяграфіі сказ “Але і аматараў сапраўднай паэзіі перакладчыца радавала”, асабліва ўлічваючы тое, што крыху вышэй у біяграфіі гаворыцца пра досыць варварскі падыход паэткі да паэзіі Гіёма Апалінэра і ігнараванне паэтыкі вершаў французска-мадэрніста, то бок нівеляванне яго стылю і падмена голасу паэта ўласным голасам. Дарэчы, для перакладаў Эдзі Агняцвет, як і многіх іншых перакладчыкаў, характэрнае пэўнае спрашчэнне твору, замена складаных вобразаў больш простымі і ўвогуле ператлумачэнне асобных месцаў твораў, што значна збядняе вынік перакладніцкае працы.

Балючае пытанне гісторыі беларускага перакладу – амаль поўная нераспрацаванасць версіфікацыйнай тэхнікі і няведанне асноваў літаратуразнаўства. Вышэй гаварылася пра асаблівасці александрыйскага верша, але такіх спецыфічных формаў са сваімі асаблівасцямі – безліч. Каб не заглыбляцца ў тэорыю, возьмем тое, што ляжыць на паверхні. У класічнай еўрапейскай паэтыцы не было недакладных рыфмаў, яна вымагала рыфмаў абсалютна дакладных, і толькі мадэрністы адмовіліся ад такой паэтыкі – і тое не ўсе. Калі гаворыць пра ангельскую паэзію, то там недакладная рыфма – увогуле рэдкая з’ява. Нават многія сучасныя паэты, калі бяруцца рыфмаваць, то рыфмуюць дакладна. Недакладная рыфма – хутчэй асаблівасць славянскіх моваў, а таму, пераносячы яе, напрыклад, у ангельскую ці французскую паэзію, перакладчык пазбаўляе паэзію яе каларыту. А таму большасць перакладаў Н. Мацяш з гэтага гледзішча падаюцца вельмі далёкімі ад арыгіналу, тое самае можна сказаць пра многія пераклады Алега Лойкі. І нават знакамёты сучасны пераклад А. Мінкіна верша Э. По “Крумкач”, апроч таго, што птушка ў ім ператварылася ў паліглота, мае яшчэ адзін істотны недахоп – выкарыстанне недакладных рыфмаў: паважнасць-нехлямяжнай, адказам-адразу і г.д. А недакладная рыфма (зрэшты, як і дзеяслоўная без апорных зычных, то бок аднолькавых зычных перад націскай галоснай) – гэта збядненне твору.

Недакладныя і дзеяслоўныя рыфмы вельмі зніжаюць якасць перакладаў Уладзіміра Папковіча з нямецкіх рамантыкаў. Перакладчык, не валодаючы іх віртуознай тэхнікай версіфікацыі, значна спрашчае творы і “збеларушвае” іх, не пакідаючы нічога ад нямецкага раматызму. Так, напрыклад, у вершы Людвіга Уланда ў яго плывуць “русалкі талакою”, а герайна верша Готхальда Лесінга гаворыць: “Панок, ты ж прагнуў цалавацца, // А сам пачаў так завіхацца...” – вершы хутчэй паэта-беларуса, чым немца. “Збеларушванне” арыгіналу ў такім выпадку, як казалася вышэй, падаецца вельмі значным недахопам перакладу, і гэты прыклад – далёка не адзіны Зрэшты, нямецкім рамантыкам (хіба што апроч Гётэ) не вельмі шчасціла з беларускімі перакладамі – і нават з сямі перакладаў “Ларэлеі” Гайнэ ніводны, здаецца, нават не наблізіўся да арыгіналу.

Дарэчы, прынагодна хочацца рэабілітаваць пераклад верша “Фуга смерці” Паўля Цэлана, выкананы Сяргеем Законнікавым, пра які ў біяграфіі

гаворыцца: “Праўда, у арыгінале “Фугі смерці” П. Цэлана – каля трыццаці радкоў, у Законнікава атрымалася сорок шэсць... <...> Але хацеў бы супакоіць нашых чытачоў – у расейца Л. Гінзбурга “Фуга смерці” расцягнулася да ста радкоў. І не дзіўна: твор гэты нагадвае сцюкаваны стог сена, які, каб разгледзець увесь гербарый, трэба расцерушыць па ўсім лузе”. Параўнанне з Л. Гінзбургам падаецца аўтарцы артыкула ў пэўнай ступені зневажальным – усё ж пераклад С. Законнікава даўжэйшы за арыгінал зусім з іншых прычынаў, чым у рускага перакладчыка. Параўнаўшы пераклад з арыгіналам, аўтарка артыкула прыйшла да высновы, што С. Законнікаў нічога не дадаў ад сябе, а проста асобныя радкі разбіў на два (магчыма, гэта было зроблена выключна з прычыны празмернай іх даўжыні). А таму параўнанне са стогам сена страчвае тут свой сэнс.

Такім чынам, пэўныя ўдачы і дасягненні старэйшага пакалення беларускіх перакладчыкаў хутчэй за ўсё ніякім чынам не звязаныя з уплывам на іх дасягненні сучаснікаў і папярэднікаў. Гэта хутчэй звязана з індывідуальным талентам і глыбокімі ведамі ў галіне літаратуры, чым з вывучэннем досведу папярэднікаў. Бо ні Ніна Мацяш, ні Алег Лойка, ні Юрка Гаўрук, ні Аркадзь Куляшоў, ні Максім Танк, ні многія іншыя не маглі б навучыць перакладаць, бо самі рабілі гэта “як Бог дасць”, а не кіруючыся пэўнымі прынцыпамі і ведамі; удачы асобных перакладчыкаў (напрыклад, Аляксея Зарыцкага ці Алеся Звонака) падаюцца проста адзінкавымі: сярод мора тэкстаў раптам выплывае шчасны, удала зроблены чайноч. І таму гаварыць пра фармаванне нейкіх агульных зачаткаў нацыянальнай школы перакладу мы можам толькі ў дачыненні да апошніх дваццаці-трыццаці гадоў – калі, па-першае, стала дазволена перакладаць усё што заўгодна, па-другое, няма праблемаў з літаратурнаю моваю, а па-трэцяе, пачалі фармавацца пэўныя каноны перакладу нацыянальных літаратураў. Мы ўжо ведаем, як перадаваць па-беларуску польскі трынаццаціскладовік і славянскі сілабічны верш, французскую класіку і сучасныя верлібры, і калі многія пытанні (напрыклад, гішпанская асанансная рыфма ці ангельскія народныя баллады) усё яшчэ засталіся па-за ўвагаю перакладчыкаў-практыкаў, дык гэта, спадзяюся, толькі пытанне часу. І нам застаецца толькі радавацца, што анталогія “Галасы з-за небакраю” – не падручнік, а матэрыял для даследчыка, і што толькі нямногія тэксты з гэтага вялізнага фаліянту будуць з сапраўднай цікавасцю чытацца ў XXI ст. і даваць уяўленне пра сусветную літаратуру.

Безумоўна, нельга гаварыць, што ўсё у нас цяпер з перакладам вельмі добра (як і нельга гаварыць, што ўсё ў іх, то бок папярэднікаў, было зусім кепска). Раз-пораз сённяшні перакладчык азірнецца на ўчарашні дзень і ўлепіць наймаверную колькасць бедных і недакладных рыфмаў там, дзе іх быць проста не можа, альбо ўвогуле забытае чытача цьмянымі канструкцыямі. Чаго варты, напрыклад, пераклад верша “Улялюм” Э. По, зроблены А. Мінкіным, дзе ёсць наступныя радкі: “Каля возера Обэра ноччу // Вір блукае па лесе начным”. Які вір, задаецца чытач пытаннем, – вір жа ў рацэ, а не ў лесе. А калі зірнуць у арыгінал (*ghoul-haunted woodland of Weir*),

увогуле дзіву даешся: Вір – гэта лясістая мясцовасць, у якой адбываецца дзеянне. І як яна можа недзе блукаць? Такое “зацямненне” сэнсу можна было сустрэць і ў ранейшых працах: напрыклад, у разгледжаным вышэй перакладзе оды Дж. Кітса Я. Семяжон выводзіць наступныя радкі: “Дзе песні дзён вясны? Прайшла пара. // Ты не шкадуй, ёсць хараство і ў жніўні. // Калі гарыць вячэрняя зара, // Ў мярэжы лета бабінага хлыне”. Нават калі тут памылка друку, і знакі прыпынку растаўленыя няправільна, усё адно немагчыма здагадацца, што куды хлыне.

Такім чынам, грунтоўная праца Міхася Скоблы, аналагаў якой няма ў беларускім перакладазнаўстве, дапамагае выявіць сумныя тэндэнцыі перакладу ХХ ст. Асноўнымі недахопамі многіх беларускіх перакладаў можна назваць наступныя: невалоданне перакладнікамі паэтычнымі тэхнікамі, у якіх былі напісаныя арыгінальныя творы; адсутнасць ведаў пра асаблівасці нацыянальных літаратураў і, у прыватнасці, пра класічную паэтыку (асаблівасці рыфмы і рыфмоўкі, памеру, строфікі і г.д.), спрашчэнне арыгіналаў і “збеларушванне” твораў у найгоршым значэнні гэтага слова – то бок замена адмысловых нацыянальных рэаліяў (а часам нават цалкам нейтральных месцаў) рэаліямі, больш блізкімі і знаёмымі чытачу. Магчыма, хтосьці ўпikне аўтарку артыкула за збыткоўны фармалізм у падыходзе да перакладу, аднак ці можна паказаць глыбіню арыгінальнай і нечаканай думкі, не выразіўшы яе па-майстэрску? Праз што яшчэ можа ўвасобіцца талент, як не праз майстэрства выканання? Ці існуюць нейкія іншыя спосабы адэкватнага пералажэння замежнага твору на родную мову, апроч вывучэння законаў, згодна з якімі ён будзеца, сродкаў, якія дапамагаюць выявіць яго сэнс, і спосабаў яго прачытання? Чаму перакладчыку даруецца тое, што не даруецца паэту?

Але на фоне шматлікіх недасканалых перакладаў яшчэ больш заўважныя працы сапраўдных майстроў, якія з павагай ставяцца да арыгіналу і якія валодаюць не толькі замежнымі мовамі, але і паэтыкамі чужых літаратураў, працы, якія лягуць у падмурак школы перакладаў ХХІ ст. Немагчыма назваць усе хібы беларускіх перакладаў, але і складана пералічыць усе дасягненні нашых майстроў, змешчаныя ў анталогіі, – гэта і пераклады Васіля Сёмухі, і пераклады Андрэя Хадановіча з самых розных моваў, і Баляслаў Лесьмян з Іосіфам Бродскім Марыйкі Мартысевіч, і пералажэнні Рыгора Барадуліна, Леаніда Дранько-Майсюка, і пераклады вершаў Міколы Зэрава і Яна Бжэжы Алега Мінкіна, і ўдачы Ніла Гілевіча і Лявона Баршчэўскага, і знакамітыя шэкспіраўскія санэты Уладзіміра Дубоўкі, і пераклады Уладзіміра Караткевіча, і многія іншыя. А таму будзем спадзявацца, што хутка Міхась Скобла зноў возьмецца за складанне новай кнігі – і анталогія беларускіх перакладаў ХХІ ст. яшчэ больш парадзе аматараў замежнай паэзіі, выкладнікаў сусветнай літаратуры і саміх перакладчыкаў.

Ганна Янкута