

УДК (Міцкевич+Рильський):81'255.4

*Р. П. Радишевський*

## АДАМ МІЦКЕВИЧ – МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ: ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ

Об'єктом дослідницької уваги у статті є проблеми рецепції творчості видатного польського поета Адама Міцкевича у доробкові Максима Рильського. Автор розвідки вдається до аналізу текстів-перекладів поезій Адама Міцкевича для визначення основних їхніх художніх домінант, а також розглядає критичні праці М. Рильського, присвячені творчій постаті Адама Міцкевича, простежує певні тематичні перегуки в оригінальній творчості митців.

**Ключові слова:** художня рецепція, оригінальні поезії, інонаціональні твори, проблеми перекладу.

As an object of research attention in the stated below article the problems of reception of work of the greatest Polish poet Adam Mickiewicz come forward in to work of Maksym Rylski. The author of secret service is succeeded to the analysis of texts-translations of poetries of Adam Mickiewicz with the aim of determination of basic them artistic dominants, and also examines critical labors of Maksym Rylski, sanctified to the creative figure of Adam Mickiewicz, traces thematic call is certain in original work of artists.

**Keywords:** artistic reception, original poetries, foreign works, problems of translation.

Творчість Максима Рильського – його статті, переклади й оригінальні поезії – дає багатий фактичний матеріал для спостережень над процесами художньої рецепції та інтерпретації інонаціональних мистецьких творів. Поет і нині залишається еталоном перекладацької майстерності, одним з найбільш послідовних і глибоких інтерпретаторів творчості А. Міцкевича.

Проте рецепція творчості Адама Міцкевича Максимом Рильським не обмежується лише перекладами поезій польського романтика, натомість становить широке інтертексту-

альне поле їхньої взаємодії, з'ясування якої потребує спільних зусиль польських і українських науковців із застосуванням сучасного інструментарію дослідження.

Для Максима Рильського Міцкевич завжди залишався улюбленим митцем, незаперечним авторитетом і неперевершеним класичним зразком. Особливе місце у творчості Рильського займає саме Міцкевич, який є для нього не лише об'єктом творчої зацікавленості, а й фактом особистої біографії – учитель, живий, близький за духом митець. Рильський намагався протягом усього життя все глибше зрозуміти Міцкевича й орієнтуватися на нього як на мистецьку довершеність, бо романтична традиція для українського поета була великою школою творчої уяви та художньої досконалості, динамічного історіософського бачення світу.

Біографічний фактор, безперечно, відіграв певну роль у неослабному інтересі Рильського до поезії та особистості А. Міцкевича. Батько його був зі «спольщеної поміщицької родини» (за словами поета), і Максим, як і старші його брати, з дитинства вільно володів польською мовою, прилучився і до польської літератури. «В дитинстві я любив, коли старший брат читав мені те місце з “Пана Тадеуша”, де описується полювання на ведмедя. Воно і досі здається мені зразком майже дотикальної пластики, верховиною реалістичного змалювання дійсності – хоч власне суто в мисливському розумінні є там чимала домішка фантазії» [Рильський 1986, XIV, с. 139]. Розпочинаючи роботу над перекладом цієї поеми, Рильський, як бачимо з листа до М. Зерова від 4 квітня 1923 року, спершу береться саме за цей розділ [Рильський 1988, XIX, с. 139].

У спогадах Рильського, його записних книжках, епістолярній спадщині ім'я Міцкевича трапляється дуже часто. «Міцкевичеві клопоти» – підготовка до ювілейних дат, редагування українських і російських видань, рецензування перекладів

і статей, поради перекладачам тощо – продовжувалися все життя. А вже на схилі літ, перебуваючи в Кракові, поет занотовує в «Записних книжках»: «Я поклав квіти – білі гвоздики і червоні півонії – біля пам'ятника Міцкевичу на ринку» (31.05.1962) [Рильський 1988, XIX, с. 121].

У ХХ ст. до творчості Міцкевича зверталось чимало талановитих перекладачів, які відтворили українською мовою майже всю його поетичну спадщину – М. Драй-Хмара, М. Зеров, П. Тичина, М. Бажан. А. Малишко, Л. Первомайський, М. Стельмах, М. Лукаш, Б. Тен, пізніше – В. Струтинський, Г. Кочур, Д. Павличко, Р. Лубківський та ін. Однак у цьому перекладацькому багатоголоссі голос Рильського є найвиразнішим. Поява першого видання перекладу «Пана Тадеуша» (1927) була прихильно зустрінута польською і українською громадськістю. Відомий польський славіст Маріян Якубець ділився своїми враженнями від першопрочитання: «Для приємності і задоволення я почав порівнювати його (переклад) із оригіналом. Робив я це також ще й тому, що саме в цей час мій белградський приятель, нині професор місцевого університету, Джордан Живанович, працював над перекладом польської поеми на сербсько-хорватську мову. Для нього завдання виявилось надзвичайно важким, тому він здійснив переклад прозою, так само вчинив француз Поль Казін. Рильський геніально обійшов труднощі. Його переклад “Пана Тадеуша” є досі неперевершеним на світовому рівні. Він викликав сенсацію як в українському, так і польському середовищі» [Jakubiec 1978, с. 344]. Рильський лишається і сьогодні одним з найглибших інтерпретаторів творчості Міцкевича, а його переклад «Пана Тадеуша» вважається найдосконалішим з усіх слов'янських <sup>1</sup>.

Крім епосу Міцкевича, М. Рильський переклав також поему «Конрад Валленрод», «Додаток» до третьої частини «Дзядів» (у перекладі – «Поминки»), балади «Рибка», «Люблю я»,

«Пані Твардовська», «Чати», «Любовні сонети», «Кримські сонети», ряд ліричних віршів.

Звертаючись до перекладів Міцкевича, переконуємося, що підґрунтям для теоретичних роздумів і висновків М. Рильського був величезний перекладацький досвід. У статті «Про Адама Міцкевича» поет згадує: «я почав (1923 року, здається) свою роботу над перекладом “Пана Тадеуша”, яку вважаю одною з найголовніших справ свого життя, і до якої раз у раз повертаюсь для усунення хиб та помилок для досягнення максимальної художньої вірності» [Рильський 1986, XIV, с. 381]. Наголошуємо: головною для автора є саме «вірність», тобто передача змісту, «духу» оригіналу, зображеної в ньому «художньої дійсності». Важливою прикметою Міцкевичевого стилю є багатство звуків і кольорів, вражаюча мальовничість і музикальність. Ця риса, що особливо інтенсивно виявляється в поемах польського митця, підкреслюється в тих статтях Рильського, де розглядається художня система поеми: «Розкриваємо книгу, читаємо перші рядки: “Литво! Отчизна моя! Ти – як здоров’я: як тебе цінити, розуміє тільки той, хто тебе втратив”. Відразу бачимо тут рису поеми, яка характеризує її взагалі: величезну простоту. А поруч із нею йде надзвичайна сила мальовничості та музикальності» [Рильський 1986, XIV, с. 256] <sup>2</sup>.

Ця «творча домінанта» «Пана Тадеуша» надзвичайно імпонує перекладачеві – простота, мальовничість і музикальність є тими рисами, що притаманні й оригінальній творчості М. Рильського, який завжди – і особливо в ранній ліриці та кращих творах останнього періоду – тяжів до яскравих зорових образів, до «живопису словом», а також до мелодійності. В улюбленій з дитинства сцені – грі Войського на мисливським рожку – Рильського, дослідника і перекладача, вражає «дивне поєднання елементів музики з елементами живопи-

су» [Рильський 1986, XIV, с. 341], передане словом. А епізод з другої книги, в якому описана гра Янкеля на цимбалах, він назвав «стозвучною патетичною симфонією». Створення такого ефекту можливе лише в поезії. «Передати весь музичний чар опису гри Войського іншою мовою неможливо» [Рильський 1986, XIV, с. 381]. Але переклади Рильського передають і образне багатство оригіналу, і версифікаційні особливості, і мелодику й ритміку. Оскільки Рильський, як уже зазначалося, не любив «рабських» перекладів і віддавав перевагу «творчим», деталі, важливі для художнього задуму, у його перекладах зберігаються, хоч іноді замінюються на рівноцінні або близькі за характером. Наприклад, «robudka» замінена на «гасло до шукання», а фраза «jeki po jękach skomlą: to psów granie» передається як «ось дальні відгуки: пси гонять по слідах». Головне – це відтворення «художньої реальності» інтерпретованого твору, а не «точна передача усіх слів та образів, навіть якщо вони не відповідають усталеним нормам українського слововживання» – така «точність», вважав Рильський, лише шкодить перекладові, сам же він у процесі перекладу «особливо старанно добирав барв і звуків української мови» [Вервес 1952, с. 12].

На думку самого поета, українська мова за своєю образністю й музикальністю найбільше відповідає художній формі Міцкевичевих творів. У листі до М. Зерова він пише: «Я думаю, що на українськ(ій) мові «П/ан Тад/еуш/ звучатиме натуральніше, ніж по-російському: цілих перекладів я не читав, але прочитав Меїв переклад одної глави, досить зручний ... але де ж добродушний аромат Міцкевича? Зовсім згубився» [Рильський 1988, XIX, с. 139] (від 4 квітня 1923 року). А у статті «Співець (А. Міцкевич і переклади його творів)» Рильський висловлює цю ж думку трохи обережніше: «Міцкевич – поет надзвичайної мальовничості слова, надзвичайної мелодійності (а мелодійність найтяжче передавати в перекладі), чим і

пояснюються невдачі російських перекладів Шевченка, Верлена, Тичини» [Рильський 1986, XIV, с. 234].

Відразу після виходу українською мовою поеми «Пан Тадеуш» вона знайшла відгомін в українській літературі. Розпочинає цей ряд Ол. Баранович, який, досліджуючи грандіозну поему як історичний документ, давав ніби побіжні, але досить посутні оцінки перекладу М. Рильського [Баранович 1928, с. 34–35], що доповнювали проникливі тогочасні рецензії С. Родзевича, Є. Рихлика. Робота М. Рильського над перекладом «Пана Тадеуша» в науковій літературі проаналізована досить ґрунтовно. Тут можна назвати спеціальні розвідки С. Г. Миронюк [Миронюк 1971, с. 162–176], О. Ларіонової [Ларіонова, 1956] і Зигмунта Гросбарта [Grosbart 1974, с. 239], статті Г. Кочура [Кочур, 1970, с. 7–28], Г. Вервеса [Вервес 1999, с. 147–157] (питання це також розглядається і в монографіях останнього, присвячених творчості А. Міцкевича та М. Рильського), рецензії Є. Єгорової, М. Павлюка та М. Гудзія<sup>3</sup> на друге видання (1949 р.) перекладу «Пана Тадеуша» Максимом Рильським. Тому обмежимося лише кількома зауваженнями.

Перший варіант перекладу вийшов друком у 1927 році. Другий варіант, значно перероблений і вдосконалений, завершений 1948 року, був виданий у 1949 році. Для нового видання поеми Рильський ґрунтовно переробив близько тисячі віршових рядків, повністю переписав «Епілог» (у виданні 1927 р. він фігурує як вступ до поеми), намагаючись досягти якнайповнішої відповідності між оригіналом і перекладом. За цей труд Рильський отримав премію польського ПЕН-клубу (1949 р.), а 1950 року – Державну премію СРСР. Але робота над інтерпретацією епосу Міцкевича не завершується, перекладач робив виправлення в кожному наступному виданні «Пана Тадеуша» (Міцкевич А. Вибрані твори : в 2 т. – К., 1955. – Т. 2 – С. 279; Рильський М. Твори : в 10 т. – К., 1961. – Т. 7. – С. 8–342; Міцкевич А. Пан Тадеуш. – К., 1964). Справді, це була справа всьо-

го життя – між початком праці над перекладом поеми і завершенням останнього варіанта минуло понад 40 років.

Г. Кочур відзначив, що в перекладацькій спадщині М. Рильського переважає «класична манера», тобто прагнення до рівноваги та ясності поетичного слова, чіткість і логічність побудови твору [Кочур 1970, с. 11]. І, звичайно, надання переваги класичним віршовим розмірам. Тут, безумовно, відіграли роль належність молодого Рильського до групи поетів-перекладачів, названих «неокласиками», а також вплив М. Зерова, досвідченого майстра перекладу. У передмові до першого видання перекладу «Пана Тадеуша» Рильський висловив подяку Зерову – «порадникові постійному та діяльному».

Саме «класичні» вподобання зумовили вибір віршової форми – олександрійського вірша, що, на думку перекладача, якнайбільше відповідав «розлогій манері» автора. О. Білецький у статті «Творчість Максима Рильського» (1958) писав: «Нелегко було знайти віршовий розмір, що якоюсь мірою наближався б до силабічної системи польського оригіналу. Рильський нарешті зупинився на “олександрійському вірші” – шестистопному ямбі – як на ритмі, найбільш відповідному епічному задуму Міцкевича» [Білецький 1966, с. 196]. З. Гросбарт зауважив, що «польський тринадцятискладник» вважається «польським відповідником» олександрійського вірша [Grosbart 1974, с. 255]. До такої заміни і вдався М. Рильський, відтворивши шестистопним ямбом із чергуванням на зміну чоловічих і жіночих рим. Проте не можна сказати, що такий крок Рильського-перекладача розв’язував йому всі проблеми в донесенні неповторності оригіналу: у перекладі польський тринадцятискладник, замість додавання складу, він передав дванадцятискладником із цезурою посередині. Перекладача критикували за зменшення кількості складів у рядку. Натомість Рильський, як відомо, теоретично обґрунтував і додержувався на практиці збереження еквівалентності складів

у творах зі строфічною будовою, зокрема в сонетах («Кримські сонети»). Адже в польській мові немає повноголосся, як в українській (brzoza, brzeg, czołn – береза, берег, човен), крім того, форма інфінітива дієслова в українській мові закінчується на голосний, що теж подовжує всі неозначені форми дієслова на один склад порівняно з польською мовою, в якій інфінітив традиційно закінчується на приголосний (spiewać, przemawiać – співати, промовляти). Отже, специфіка цієї пари мов вимагає в українському варіанті збільшення, а не зменшення кількості складів. У перекладі «Пана Тадеуша» Адама Міцкевича М. Рильський скоротив окремі катрени, які намагався компенсувати додаванням рядків. Рильський, як бачимо, пішов складнішим шляхом, і досягнув при цьому високого естетичного рівня перекладу. Особливо це видно в новій редакції перекладу «Епілогу», коли М. Рильський замінив дванадцятискладник першої редакції на властивий оригіналу одинадцятискладник, наближаючи, таким чином, український варіант до першотвору на версифікаційному й образно-змістовому рівнях. Наведемо загальновідомі рядки про визнання поета серед рідного народу:

O, gdybym kiedy dożył tej pociechy,  
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy...

.....  
Gdyby też wzięły na koniec do ręki  
Te księgi proste jako ich piosenki.

*Видання 1927 року:*

Коли б я дочекав над захід літ моїх,  
Щоб ті книжки зайшли через поріг...

.....  
Щоб проста дівчина в вечірній тишині  
Ці книги добула, як спів її ясні.

*Видання після 1949 року:*



Коли б до тої я дожив потіхи,  
Щоб заблукали ці пісні під стріхи...  
.....  
Щоб узяли до рук оце писання,  
Таке ж немудре, як і їх співання!

Саме у виборі віршової форми визначилася характерна риса Рильського-перекладача – «недовіра до експерименту, до неторованих шляхів, схильність до традиційних рішень» [Кочур 1970, с. 14], тобто дотримання канону для поета-неокласика було важливішим від модної у 1920–1930-х роках деконструкції форми.

Натомість Рильський не вимагав суцільного (рядок за рядком) перекладу і сам цього не дотримувався, а застосовував засіб «компенсації образу» – тобто перекладач міг певні образи, звороти, деталі, пропущені в одному місці, вносити в найближчі (а іноді навіть у віддалені) партії тексту, а також робити окремі доповнення – в ім'я художньої правди, для повнішої передачі духу, настрою оригіналу. У вже згадуваному «улюбленому» епізоді – грі Войського на мисливському рожку – знаходимо два такі доповнення, унаслідок чого 41 рядкові оригіналу відповідають 45 рядків перекладу:

Музику дивную довкола розлива  
Що аж заслухались старезні дерева,  
Столітні в корені хитаючи дуби  
І в небо темний рик, піднявши, мов клятьби...

І все ж постійна творча зацікавленість Рильського спадщиною Міцкевича – робота над перекладами, науковими розвідками про його поезію, присутність польського митця, його образів, ремінісценцій, цитат, мотивів у оригінальних віршах і поемах – пов'язана насамперед з глибинною подібністю світосприйняття і світовідтворення цих двох митців, літературністю, характерною для романтиків і неокласиків.

Рильський і Міцкевич належали до різних епох, але багато в чому були схожими: ставленням до своєї мистецької праці як до високого служіння, до світовідчуття, нарешті, багатоманітністю образності, інтонацій, ритміки. «Успішній праці сприяло і те (йдеться про переклад «Пана Тадеуша». – *P. P.*), що характером обдарованості перекладач до деякої міри нагадував Міцкевича – отим прекрасним, сповненим ясною та світлою думки поетичним спокоєм, пильним зором, що помічав найменші зміни в житті, пристрасним патріотизмом, романтикою великих дум про народ, людину, сучасність» [Вєрвєс 1979, с. 137]. Додамо, що в умовах тоталітарного режиму саме переклади були тією сферою діяльності, де Рильський міг бути вільним, де на нього не тиснули ідеологічні обмеження, тягар «соціальних замовлень» і необхідність підкорювати свій талант вимогам часу, хоча, як ми переконались у випадку перекладу «Пана Тадеуша», ідеологічний тиск відіграв певну негативну роль. Це помітно при порівнянні першої редакції 1927 року і другої – 1949. Перекладач був змушений внести суттєві правки в епізоди, пов'язані з російсько-польськими стосунками. З перекладу повністю зникає властивий оригіналові негативний образ російських військових. Так, характерне й для української мови слово «москалі» (згадати хоча б Тараса Шевченка!) замінюється на позбавлене національних ознак «вояки», «солдати», а замість означення «московський» (звісно, у негативному контексті) з'являється «царський». Особливо «небезпечні» для іміджу Росії як «старшого брата» навколишніх сусідніх народів фрази (на зразок «для хижої Москви» чи «змосковщитись» у значенні зрадити, втратити людську подобу) в пізнішій редакції перекладу взагалі опускаються або передаються описово до невпізнанності. Таким чином, Максим Рильський дещо спрощував оригінал, позбавляв читача повноти характеристик деяких героїв та й соціально-політичної напруги тво-

ру. Це виразно видно в окремих фрагментах четвертої книги «Дипломатія і лови» у першій (ближчій до оригіналу) та другій повоєнній редакції перекладу поеми, які варто навести, порівнявши з оригіналом:

Kiedyż to będzie! Wszak to ile w kalendarzu  
Jest świąt na każde święto Francuzów nam wróżą!  
Wygląda człek, wygląda, aż się oczy mrużą:  
A Moskal jak nas trzymał, tak trzyma za szyję;  
Pono nim słońce wnidzie, rosa oczy wyje.

М. Рильський відступив від першотвору, не тільки порушуючи кількість рядків (замість п'яти – два), а й спотворено передаючи їх зміст. Якщо в першій, хоч і віддаленій від оригіналу редакції, він зберіг слово «москаль», то у другій цілком зняв політичні акценти:

Французів ждемо ми, тим часом москалів  
Щоденно більшає, несила людям жити.  
(1927)

Французів ждемо ми, з яких уже часів,  
Та, може, марна річ про них і говорити.  
(1949)

Хоч існують приклади (як у книзі Х), коли слово «москаль» збережено у тих випадках, де йшлося про ототожнення москалів із царизмом:

Про мене – Польща хай зостанеться ляхам,  
А москалям – Москва. Так цар не дозволя нам!

У невеликому вступному слові «Кілька слів від перекладача» (23.10.1963) до останнього прижиттєвого видання українського перекладу «Пана Тадеуша» М. Рильський зізнавався, що коли б до нього повернулася молодість, то він

ую роботу над перекладом поеми «виконав би по-новому», а ще раніше – 1956 року (виступ у Варшаві на конференції Польської академії наук) – наголошував на тому, що він би передусім подбав про адекватне відтворення «ідеологічних і художніх особливостей оригіналу». Коли йдеться про художнє вдосконалення перекладу, то йому насправді немає меж, а от щодо «ідеологічних» відхилень, то Рильський не міг відверто назвати свідомо «скалічені» ним уже згадані місця, де йшлося про російсько-польські політичні й військові відносини. У 1947 році, заляканий нещадною критикою сталінськими прибічниками поем «Мандрівка в молодість» і «Жага», М. Рильський усі дразливі місця оригіналу у своєму перекладі змушений був передавати описово, пом'якшуючи його, а то й далеко відходячи від ідейних засад А. Міцкевича [Вервес 1998, с. 336–338].

М. Рильський повністю переклав поетичний цикл «Кримські сонети», названий ним «прекрасним живописом». Величні картини природи, що їх спостерігав Міцкевич під час мандрівки Кримом, породжують лірико-філософські роздуми, а зображення краси «чужої» землі переривається словами смутку, туги за Батьківщиною, куди поетові так і не судилося повернутися.

Безперечно, у роботі над перекладами Рильському допомагало теоретичне осмислення творчості польського класика, і навпаки, практичний досвід перекладача, пошуки, знахідки, долання труднощів, неминучих у цій справі, сприяли глибшому проникненню в тексти оригіналів, розкриттю прихованих смислів. М. Рильський відзначав, що Міцкевичевій образності властиві прозорість, точність, простота, його поезії містили в собі сильні сугестивні можливості. Рильський так коментував кінцівку сонета «Акерманські степи»: «Два останні терцети цього вірша, що є немов би вступом для знаменитих “Кримських сонетів”, мимоволі викликають думку:

яким тонким, гострим слухом володіє автор! Читач ладен повірити, що Міцкевич і справді міг почути в далеких від його батьківщини степах “голос із Литви” [Рильський 1986, XIV, с. 339]:

Спинімоесь!.. Тихо як!.. Десь линуть журавлі,  
Що й сокіл би не вздрів, лиш чути, де курличе...  
Чутно й метелика, що тріпається в млі,

І вужа, що повзе зіллями таємниче...  
Я так напружив слух, що вчув би в цій землі  
І голос із Литви. – Вперед! Ніхто не кличе.

Цей образ далекої, недосяжної Вітчизни в циклі є наскрізним, і створюється він різними засобами. Розглядаючи художню систему сонета «Гробниця Потоцької», Рильський захоплено пише: «Тільки уява геніального поета могла створити такий образ: зорі, що палають на південному небі, – це сліди, випалені поглядом його землячки, які ведуть до вітчизни, куди їй не було вороття...» [Рильський 1986, XIV, с. 351]. Якщо в першому сонеті акцент робиться на звукових образах, то тут, у «Могилі Потоцької» (така назва в перекладі М. Зерова), виявляються притаманні Міцкевичу мальовничість стилю і вміння дати не менш вражаючі зорові образи, на чому наголошував М. Рильський.

Проте не можна сказати, що М. Рильський відразу збагнув усю художньо-естетичну глибину «Кримських сонетів» А. Міцкевича, бо, за його зізнанням, вони йому «довгий час видавались холодними», і марно у 1920-х роках він переклав лише один перший сонет «Степи Акерманські», який спочатку друкувався в чорновому варіанті в його статті про «Пана Тадеуша і його автора», а потім ґрунтовно перероблений у «Вибраних поезіях» А. Міцкевича 1941 року. Щоправда, до цього видання більшість сонетів циклу переклав Борис

Тен, два з них – В. Бичко, але вже з 1946 року в усіх наступних українських виданнях А. Міцкевича «Кримські сонети» подавалися лише в перекладах М. Рильського, який саме тоді «зрозумів усю пристрасність їх, увесь їх прекрасний патріотизм». Поки що перекладознавча наука не спромоглася здійснити порівняльний аналіз українських перекладів усього циклу сонетів таких видатних майстрів, як М. Рильський і Б. Тен, які ніби у творчому змаганні намагалися передати багату музичну і живописну орнаментацию оригіналу, не порушуючи його ритміки й класичної форми, а також увиразнити весь драматизм і трагізм переживань польського поета-вигнанця в Криму.

«Кримські сонети» А. Міцкевича, як і вся його творчість, привертала також увагу інших поетів-неокласиків – М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, Юрія Клена, які кохалися в канонічних формах вірша, зокрема сонетах. Про найвидатніших майстрів світової поезії цього жанру нагадував М. Рильський у своєму вірші «Сонет» (1956), серед яких, звичайно, називалося також ім'я А. Міцкевича:

Петрарки, Пушкіна, Міцкевича листи,  
У вічність – ковану в залізни ритми мрію!

Загальне зацікавлення неокласиків А. Міцкевичем можна пояснити їхньою прихильністю і пошаною до класичної спадщини взагалі. Після М. Рильського найчастіше інтертекстуальну розмову з А. Міцкевичем проводив М. Зеров через переклади й літературознавчі студії. Зокрема, у курсі лекцій «Українське письменство ХІХ століття» (1929), де він проаналізував травестацию балади «Пані Твардовська» П. Гулаком-Артемовським і простежив лінії впливу польського поета на українських романтиків, а також порушив питання окремих контактено-генетичних зв'язків і типологічних сходжень у творчості А. Міцкевича й Т. Шевченка, М. Зеров серед польських сонетів

тярів вважав «найкращим» саме А. Міцкевича, а тому, напевно, і сам звернувся до перекладів двох його сонетів: «Могила Потоцької» та «Чатир-Даг». М. Зеров на початку ХХ ст. фактично на новому рівні розпочинає переклади сонетів А. Міцкевича, що спонукає до порівняльного аналізу з перекладами Б. Тена й М. Рильського. Наведемо тут передостанню терцину сонета «Могила Потоцької» (а в Б. Тена і М. Рильського він має назву «Гробниця Потоцької») у перекладі цих трьох видатних майстрів, яким вдалося зберегти форму, ритмомелодику, драматизм і гармонію почуттів польського романтика:

Polko! – I ja dni skończę w samotnej żalobie  
Tu niech mi garstkę ziemi przyjazna rzuci.  
Podróżni często przy twym rozmawiają grobie...

*М. Зеров:*

О, полько! Тут і я могильним сном засну...  
Край тебе покладуть сумну мою труну,  
Де наші мандрівці спиняються порою...

*Б. Тен:*

О, полько! Як і ти, скінчу я в смутку дні.  
Хай рідна жменя нам землі хоч грудку кине,  
Розмови тут ведуть мандрівці в тишині...

*М. Рильський:*

О, полько! Як і ти я вмру на чужині;  
Хай приязна рука мене хоч поховає!  
Тут мандрівці ведуть розмови негучні...

Звернімо також увагу на те, що М. Зеров не лише переклав сонети А. Міцкевича, а й у поетичному циклі «Крим», створеному після його відпочинку там у 1926–1927 роках, говорив про ті самі місця, які оспівав польський попередник. Художня пам'ять М. Зерова тримала (а можливо й звірляла) описа-

ні Міцкевичем південні краєвиди навколо Чатирдагу і Аюдагу, але український поет намагався не поступитись у густоті, гіперболізації та духовній піднесеності образів («Богом висот поставлений вівтар»), а також інтертекстуальності до античних поетів. Крім того, посилаючи «Смертний Іфігенії привіт» (сонет «Партеніт»), перегукувався з відомим твором Лесі Українки. Проте М. Зеров все ж ніби веде прихований діалог з традицією польського романтика; натомість М. Рильський у циклі віршів збірки «Сад над морем» (1955) зізнавався, що великий Арарат йому нагадував саме Міцкевичем описаний Чатирдаг:

Його могутній стан широким поясом оповили хмари,  
(Передчуваю тут я критики удари: мовляв,  
Міцкевич теж писав про Чатир-Даг!  
Що ж каюсь!)

М. Рильський у першому сонеті циклу «Море і солов'ї» (1939), продовжуючи свою розмову про Аюдаг, нагадав про перебування в цьому краї польського поета і ввів постать Міцкевича у південний пейзаж:

Я десять літ не бачив Аю-Дага –  
І знову стрівся. В лагіднім диму  
Він воду пив із моря – на віку  
Мільйонний раз. Така ж була одвага

Валів зелених, і таж давня сага  
Шуміла на приморському піску,  
Що чув Міцкевич, як печаль тонку  
В ньому глушила творчості наснага.

М. Рильський у підсумковому сонеті кримського циклу «День останній» хоча й приховано, але вступав у діалог із двома творами А. Міцкевича – «Роздуми в день від'їзду» (Одеса,



1828 р.) і «Степи акерманські» особливо це відчутно в останніх терцинах:

Прощайте! Зичу всім у літо увійти  
Як входить корабель у гавань, до мети.  
Скоріше, в пречутті блаженної дрімоти.

А я рушаю в путь – нову стрічать весну  
Скромнішу, а проте безумно-запашну,  
До друзів, до Дніпра, до рідної роботи.

«Кримські сонети» і так звані одеські сонети, а також біографія польського поета-пілігрима стали творчим імпульсом при написанні Миколою Бажаном поетичного циклу з восьми творів «Міцкевич в Одесі» (1955). Інтертекстуальність поезії М. Бажана виявляється не лише в збереженні назв творів А. Міцкевича («Буря», «Думи в день від'їзду»), а й в епіграфі, узятому (щоправда, не зовсім дослівно) з однойменного сонета польського поета, що лейтмотивом проходить через вірш Бажана й увесь його цикл – «Skąd mi ten żal niewczesny!» Увесь художній спектр образів Бажана обертається навколо мотивів одесько-кримських поезій А. Міцкевича з акцентуванням передусім на творчій свободі митця, незалежно від жорстокості обставин, як це було за царських часів, а у випадку українського поета – за тоталітарних часів сталінізму, тобто маємо очевидний перегук минулого із сучасним. На прикладі творчості М. Бажана можна також простежити зв'язок між різними дискурсами художньої рецепції А. Міцкевича. Після смерті М. Рильського Микола Бажан продовжував популяризувати творчість польського романтика в Україні. Він написав статтю «Звертаючись до спадщини Міцкевича» (1975) та передмову до видання трьома мовами (польською, українською, російською) «Кримських сонетів» (Сімферополь, 1980 р.), додавши до загальновідо-

мих 18-ти сонетів цього циклу у перекладі М. Рильського і власний переклад вірша «Яструб», який за своєю ідейно-естетичною сутністю, за припущенням М. Бажана, становив певну єдність до кримських сонетів, хоча відвертіше ставив питання підозри, підступу з боку царської охорони, що супроводжувала його під час кримської подорожі <sup>4</sup>. М. Бажан свій цикл завершував віршем «Дві постаті», де йдеться про зустріч Пушкіна і Міцкевича в Одесі. «Діалог» цих двох митців також був об'єктом зацікавлення М. Рильського. Він відтворив українською мовою знаменитий поетичний «діалог» між Міцкевичем і Пушкіним, навколо якого віддавна точилися дискусії (але це окреме питання): пушкінської поезії «Он между нами жил...», а в Міцкевича – «Пам'ятник Петру Великому» із «Додатка» до третьої частини «Дзядів». У статті «Пушкин и Мицкевич» М. Рильський розповідає про стосунки двох великих поетів, відзначаючи при цьому і промовистий символічний образ плаща, який обох поетів, юних і сповнених сил, накриває від дощу. Український поет цей образ використав у своєму вірші «Мідний вершник», не забуваючи при цьому і про український духовний акцент – перебування в Петербурзі кріпака-художника Т. Шевченка:

Де Пушкін із Міцкевичем колись  
У плащ один недбало загорнувшись,  
Стояли в мокру петербурзьку ніч...  
Невтомний ворог тиранії й гніту,  
Кріпак-художник, чесний наш Тарас  
Не раз сидів у роздумі печальнім...

Як бачимо, Рильський-перекладач невіддільний від Рильського-дослідника, тим більше, що свої перекладознавчі та поетологічні спостереження він щедро ілюструє прикладами з власних перекладів. З численних праць, присвячених Міцкевичу, найвагомішою є його невелика книжка «Про по-

езію Адама Міцкевича» (1955), яка в багатотомних виданнях М. Рильського передруковувалась під назвою «Поезія Адама Міцкевича». Звичайно, згідно з вимогами часу, дослідник приділяв значну увагу громадсько-політичним засадам поезії польського класика. Відзначаючи складність і суперечливість його світогляду, Рильський представив Міцкевича майже послідовним демократом та інтернаціоналістом, особливо наголосив на його революційності й лише побіжно дорікнув йому за «наполеонізм» та відхід від історичної правди в змалюванні вступу військ Бонапарта в Литву [Рильський 1986, XIV, с. 315]. У передньому слові до книжки «Про поезію Адама Міцкевича» М. Рильський писав, що його праця постала як данина «глибокого захоплення поетом, чия творчість освітлювала все моє свідоме життя».

Герменевтичне заглиблення в художню тканину творів польського поета при перекладі дало змогу М. Рильському відкрити в літературно-критичному аспекті все багатство поезики Міцкевича, здійснити чимало тонких спостережень над психологією творення романтика, заглибитись у таємниці майстерності близького йому за художнім світосприйняттям поета. Неодноразово підкреслюючи виняткову мелодійність поезії Міцкевича, Рильський припускає, що риса ця частково пояснюється його музикальною обдарованістю. Але поезії його не просто мелодійні – музика й пісня нерідко відіграють важливу роль у творенні сюжету: «У найбільш напружені моменти розвитку сюжету поеми “Конрад Валленрод” вступає пісня» [Рильський 1986, XIV, с. 340]. Спиняється Рильський і на питанні «творчість Міцкевича і фольклор», продемонструвавши вплив народної пісні на тематику, лексику, синтаксис балади тощо. Фольклоризм поета Рильський пояснює не лише музикальністю його натури та належністю до романтичного напрямку, а й продовженням у Міцкевичевій творчості традицій видатних попередників – Миколая Рея та Яна Коханов-

ського. Мелодійність, простота («тон народний і простий»), прозорість образів – ось що приваблювало Міцкевича в їхніх поезіях; ці риси притаманні як «Пану Тадеушу», так і баладам. М. Рильський відзначав незбагненну силу його фантазії, несподіваність асоціацій, переконливість поетичного слова. Інтерпретаційно-рецептивне проникнення М. Рильського у творчість А. Міцкевича досить широке і різноманітне, воно часто доповнюється і виходить з актуалізації досвіду попередніх традицій, постійного діалогу з ними через першопрочитання і здійснення перекладу, літературно-критичного чи естетичного осмислення, а далі й через такі форми дискурсу, як листування, ювілейні виступи аж до представлення образу польського поета в оригінальних поезіях або ж вкраплення до власних текстів його ім'я та героїв. Проте найбільш продуктивним видається при паралелі «Міцкевич – Рильський» вивчення міжтекстових зв'язків від епіграфів, ремінісценцій, цитат аж до образно-структурних аналогій та інтертекстуальних реляцій, які не завжди легко помітити, виявити і розпізнати, але адресат яких свідомий у мовленні чужими словами.

М. Рильський у своїх поезіях не раз підтверджував вільне оперування і вживання в різних модифікаціях поетичних образів А. Міцкевича: найчастіше ними були «сухий океан» і «мисливський ріг», а також він вводив романтичних персонажів його творів (з поеми «Пан Тадеуш» – Тадеуш і Зося, Довейко і Домейко та ін.; крім того, Вайдельота – литовський жрець і вішун, героїчна месниця Гражина або й нестримний у пориві Фарис тощо). Тобто А. Міцкевич постійно присутній і в оригінальній творчості Рильського – образи, ремінісценції, прямі й непрямі цитати з його поезій трапляються у віршах і поемах різних періодів. Після завершення роботи над «Паном Тадеушом» М. Рильський створив ніби поетичне свідчення про нелегкий і напхнений труд перекладача, про образи, які народжувалися

в його уяві при герменевтичному заглибленні в барвистий і багатоголосий епос Міцкевича:

І знов «Тадеуша» я розгорнув,  
Розклав папір, вікно завісив синє,  
Знов шляхта гомонить передо мною,  
Драпується у романтичність Граф,  
Знов ріг мисливський грає над борами  
І кида в небо тріумфальний клич.

Знов я дивую майстрові, що вмів  
Такою певною вести рукою,  
Свавольне панство. Знов слова, міцні,  
Як темна мідь, у тиші залунали.

Ще в першій збірці «На білих островах» (1910) можна виокремити деякі художні аналогії до образів сонета «Акерманські степи» (вірші «Журавлина пісня», «Мій човен», цикл «На білих островах»). Ідилія «На узліссі» (1918) не лише повторює манеру оповіді деяких поем А. Міцкевича, а й містить пряме цитування окремих рядків з «Епілогу» до «Пана Тадеуша»:

Щасливий, хто у присмерковій млі,  
Сказав Міцкевич,  
сівши при коминку,  
З товаришем із рідної землі  
Пригадує в солодкому спочинку  
Дитячі роки, що як тінь пройшли,  
І знов ясний і чистий, як дитинка...  
Міцкевича для того я згадав,  
Щоб злодієм ніхто мене не звав.

Останній рядок цієї класичної октави з дещо іронічним зізнанням: «Щоб злодієм ніхто мене не звав» – відхиляє завісу інтертекстуальних реляцій М. Рильського до польського романтика, яка почасти була зумовлена неокласичною літературністю українського поета, бо, як зізнавався ліричний

герой його ранньої поеми «На узліссі» – «усі земні поети, усі рідні душі його живій». Саме від цього твору М. Рильський досить часто попереджав читача про текстуальний (або ж духовний) зв'язок зі спорідненими йому митцями, де найчастіше називалось ім'я А. Міцкевича, від якого беруть початок окремі образи, мотиви, сюжетні й жанрові лінії інспіраційного характеру. Нагадаємо, що М. Рильський таку манеру полюбляв, бо в одній зі своїх статей він навів іронічний епіграф Т. Шевченка «звичайно – крадене», який використав І. Франко. Якщо ж розглядати «крадене», тобто «чуже слово» в контексті голосу автора від Міцкевича до Рильського, то тут частіше йдеться про інтертекстуальні центони, монтажі, колажі, імітації й аналогії модифікаційного характеру, які передбачають називання героїв, заголовків творів, залучення цитат або ж наслідування знаків прототексту авторитетного зразка польського поета на засаді гри з традицією.

Інтертекстуальна гра часто передавалась у творах М. Рильського вкрапленням образів, мотивів польського поета. Із цього погляду поема «Мандрівка в молодість» (1941–1944) має широкий інтертекстуальний ряд не тільки на жанровому рівні (до подібного типу творів українських поетів Т. Шевченка або І. Кулика та зарубіжних митців – Ж.-Ж. Руссо, Й.-В. Гете, Жорж Санд), але й на рівні автобіографізму – «мандрівка в молодість», коли український інтелігент із «дворянським походженням» відкривав свої й свого покоління мистецькі та світоглядні захоплення:

Звичайно в поглядах страшенну мішанину  
Ми мали в ті часи: в демократизм батьків  
Я мережковщини вливав наполовину,  
Юрко щось про марксизм неясно бурмотів  
І невиразно щось плескав про надлюдину  
У Гені романтизм Міцкевича горів...

Після огульної критики поеми в 1947 році саме цю октаву, поряд з іншими, що не містились у комуністичних догматах, М. Рильський на засадах автоцензури вилучив із наступних видань, і в найповнішому досі 20-томнику цей текст подавався у «варіантах». Характерно, що у своїх «Спогадах» М. Рильський, використовуючи популярне серед гімназистів словосполучення Володимира Самійленка «престрашена мішанина», ще відвертіше писав: «Я, приміром, вважаючи себе демократом... був, разом із тим, великим поклонником не тільки Достоевського, але й навіть Мережковського. Та вже тоді глибоко полюбив на все життя Шевченка, Пушкіна, Міцкевича, трьох найдорожчих моїх учителів» [Рильський 1988, XIX, с. 39].

Якщо пристати до думки М. Бахтіна, що літературний твір є «палімпсестом», то художня форма також зберігає свою «жанрову пам'ять», реалізує якийсь «різновид мови», як це у співвідношенні «Пана Тадеуша» А. Міцкевича і «Мандрівки в молодість», у якій за згадки про «забутих предків тіні» український поет був критикований. Ремінісценція «птах малого льоту» з «Епілогу» польської поеми в пророчий спосіб трансформувалася М. Рильським:

Колись перед історії судом  
І я постанову, птах малого льоту...

З роками, у зв'язку з перекладацькою роботою, інтерес Рильського до творчості Міцкевича поглиблювався, у збірках «Під осінніми зорями», «Синя далечінь» (1922, 1926) знову звучать ремінісценції з «Кримських сонетів» і поеми «Фарис» (наприклад, вірші «Весною ми їздили в поле...», «Мій ріг мисливський грає в самотині...», «Трубить ріг співучий в чистій даліні...», «Колишеться човен. На землю вечір пада...» та ін.). Пізніше, уже в зрілому віці (лист до Стефана Жулкевського від 30 жовтня 1961 року), Рильський визнавав: «Думаю, що перекладання

польських поетів, зокрема Міцкевича, дало мені дуже багато як поетові – не тільки для вироблення мови форми, але й для поширення творчих виднокругів» [Рильський 1990, XX, с. 274].

Виразна інтертекстуальність властива філософській поезії «Човен» (1924), яка, зазначав автор, присвячена пам'яті «найбільшого епічного поета нових часів» – Адама Міцкевича (згадаймо, що тоді вже розпочалася тривала робота над перекладом «Пана Тадеуша»). В алегоричній формі тут зображується труд поета: як мовчазний рибалка, що блукає в лісах у пошуках могутнього дерева, а потім довго і наполегливо майструє човен, так і поет, вдивляючись у життя, проникає в його суть, інтуїтивно осягаючи те, що не відразу піддається логічному осмисленню, – і втілює духовний досвід у карбованих рядках вірша:

Так долото стальне  
Заглиблюється в дерево міцне,  
Так те, що смілий не дається чарам,  
Поет пече свого серця жаром,  
Розрівнює, розширює, кріпить,  
В постійний згук заковуючи мить, –  
І от нарешті з темних улоговин  
На вільне плесо впливає човен.

Човен – один із ключових образів-символів у художньому світі лірики М. Рильського. Він передає різні явища, настрої, душевні стани. У ранньому вірші «Мій човен» він є символом людської долі – «утлий челн», загублений у «житейському морі» («Човен по річці бездонній пливе, а руки безвладні весла не держать»). В аналізованому вірші «Човен» він символізує плід натхненної творчої праці, досконалий поетичний твір. Натомість у поезії «Початок роману» зображені реальні човни в затоці, на яких плавають веселі гамірливі студенти – і раптом героя, що спостерігає картини життя бюргерського містечка, пронизує спогад-мрія про далекі незнані світи:



Дальній парус зове у блакитний, святий океан,  
Що гуде і співає мільйонами тонів і дзвонів....

Образ човна часто застосовано й у Міцкевича, зокрема в його «Кримських сонетах». У передачі емоційного стану ліричного героя цього циклу головною є «барокова поетика концептизму і контрасту»<sup>5</sup>, і як приклад «неузгодженого концепту» можна навести оксюморон «сухий океан» з «Акерманських степів». Човен – також один з найважливіших образів «Кримських сонетів»: в «Акерманських степах» – «як човен, повіз мій в зеленій гущині»; у сонеті «Байдари» – «мисль моя, як човен без причалу»; у «Дорозі над прірвою в Чуфут-Кале» – човен – це людина, яку думка-якорець може потягти «у водoverть жажну», «до страти». Як бачимо, і тут образ човна втілює різні смисли, різні емоційні стани. Що ж до певних збігів у художніх системах двох митців, то їх можна пояснити і впливом Міцкевича на творчість Рильського (що був, як уже наголошувалося, поетом «літературним» – особливо в молоді роки), і їхньою внутрішньою психологічною світовідчуттєвою спорідненістю.

Дослідники творчості М. Рильського, аналізуючи вірш «Човен», звертали увагу на те, що в ньому «переплітаються голоси трьох найбільших поетів слов'янського світу» [Вервес 1972, с. 178] – Міцкевича, Шевченка, Пушкіна. Ім'я польського класика не тільки прозвучало в посвяті; в описі діброви, якою блукає рибалка, відчутний вплив окремих епізодів «Пана Тадеуша» – полювання на ведмедя і гри Войського на рожку; філософські роздуми про мистецьку працю нагадують шевченківське «Все йде, все минає, і краю немає», а фраза «пече свого серця жаром» перефразовує пушкінське «глаголом жги сердца людей»:

Так і поет, досвідчений та зрілий,  
Вдивляється, як нарастають сили,

Як піниться, як міниться життя,  
Як те в імлі згаса без вороття.

Імена «трьох найдорожчих учителів» звучать і в поезії «Великий перегук», написаній 1941 року, коли земля українська стогнала від фашистської навали. Для М. Рильського «Великий перегук» – це знову-таки відчуття присутності в сучасному йому світі духу великих пророків із «терновим вінком» – А. Міцкевича й Т. Шевченка. Основна ідея цього вірша, який за одичною піднесеністю, урочистістю дещо нагадує «Слово про рідну матір» (хоч і є набагато слабшим у художньому плані), – поетичне слово геніїв, здатне підняти народи на спільну боротьбу проти ворога людства – «самотнього», бо йому «ні з ким йти».

Відповідно до патетичного тону вірша, образи поетів – ідеальні, статичні, це величні пам'ятники, «піднесені над землею», і постави їхні підкреслено скульптурні: Пушкін – «з простертою гордо рукою», Міцкевич – «на трибуні народів», «поет і пророк», Шевченко – у терновому вінку, що «сяє, народам на подив». Звертає на себе увагу визначення Міцкевича («поет і пророк»): існує думка, що пушкінський вірш «Пророк», особливо його закінчення, пов'язаний саме з образом великого польського поета. Рильський, очевидно, поділяв це припущення. Український поет неодноразово художньо актуалізує творчість польського класика, бо навіть у вірші «Казка» (1934) він стверджує:

Для дитини світ кінчається  
За сусіднім частоколом, –  
Ще Міцкевич це сказав...

Ремінісценції, цитати, образи з Міцкевичевих творів, імена його героїв спостерігаємо і в деяких епічних та ліро-епічних творах М. Рильського: у поемі «Чумаки», написа-

ній октавами (на зразок Ю. Словацького та О. Пушкіна), і піснях-роздумах поета щодо предмета художнього зображення: «Звичайно, про Довейка і Домейка (персонажі “Пана Тадеуша” – Р. Р.) тепер писати – то був би кепський тон...», а в третій пісні використано образ «степу-океану» з «Акерманських степів»:

Ходив чумак у синьоокий Крим  
По рідному сухому океані...

Наскільки напівсвідомими чи мимовільними були ремінісценції чи парафрази з Міцкевича можна судити з уживання М. Рильським образу «степу-океану». У гоголівсько-міцкевичевській модифікації він вводиться до поеми-оди «Слово про рідну матір» (1941):

Степів широчина бездонна,  
Що як зелений океан  
Тече круг білого Херсона.

У поемі «Любов» серед літературних героїнь названа і Зося («Пан Тадеуш»): «Наташа, Таня, Гретхен, Зося, // Джульєтта, Порція, Манон» – тим самим Рильський включає Міцкевичеву героїню до ряду «вічних», інтертекстуальних образів. Таких «запозичень» чимало – Міцкевич є постійним супутником творчого життя Рильського, який перетворював у своїй поезії не лише життєві, а й цивілізаційно-культурні враження. І все ж, «це скоріше психологічна, ніж літературна “нав’язливість”, яка свідчить і про цупку пам’ять Рильського, здебільшого стосуватиметься творів, які він перекладав і якими особливо був захоплений» [Вервес 1972, с. 178].

Іноді твір Міцкевича служив творчим імпульсом, підказував художню ідею, що втілювалася в оригінальній поезії. Так, в уже цитованому вірші «Ізнов “Тадеуша” я розгорнув...» міс-

титься істотне свідчення того, що в ході перекладу виник задум майбутньої поеми «Марина»:

...повстає в моїх очах  
жіноча постать, мов ламка крижинка...  
Тоненькі руки, ніби двоє крил,  
Здіймаються у пориві несмілім  
І в косах перша срібна волосинка  
Нагадує про осінь і печаль.

«Віршована повість» (саме так назвав її автор на зразок польських романтичних поем) «Марина», написана протягом 1927–1932 років, – це найбільший за обсягом ліро-епічний твір Рильського. У той час у радянській пресі звучали заклики до письменників творити речі монументальні, які б ушляхетлювали «величні звершення доби». Рильський вважав, що завданням поезії є підведення підсумків, а підсумком поезії є епос. Недавно перекладений «Пан Тадеуш» став для автора «Марини» і зразком, і джерелом натхнення й творчих ідей. Іншим художнім стимулом була для нього в цьому випадку Шевченкова поезія, насамперед поеми «Гайдамаки» та «Марія». Епіграфом до «Пролога-посвяти» взято слова Шевченка «Неначе цвяшок, в серце вбитий, оцю Марину я ношу», а до глави I – «Їдуть, їдуть панове» з «Пана Тадеуша». Рильський хотів створити багатопланову епопею, своєрідну, за словами Н. Костенко, «енциклопедію поміщицьких звичаїв на Україні» [Костенко 1988, с. 162].

Таке «панорамне» зображення вдалося лише до певної міри, бо Рильський був типовим ліриком-імпровізатором, віртуозом малих форм, виступ у ролі «чистого епіка» суперечив самій природі його таланту. До того ж, намагаючись, згідно з традиціями тогочасного радянського мистецтва, обов'язково пов'язати минуле із сучасним, протиставляючи гірку долю кріпачки «щасливому» життю жінки в Радянській Україні, Риль-

ський вводить до поеми стандартні образи: «п'ятипромінна зірка», що розганяє морок, радянська «жінка-трудівниця», яка твердо крокує в «ясне майбутнє», тощо. Подібні «радянські топоси» не могли не відбитися негативно на художньому рівні поеми.

Вплив Міцкевича простежується виразно у «шляхетській» лінії твору – пани старшого покоління нагадують примхливих і свавільних шляхтичів з «Пана Тадеуша», хоча витівки їхні куди страшніші й огидніші, а замість гумору та іронії польського поета тут панує гнівна сатира. Проте, як зауважив Л. Новиченко, «мистецтво соковитого, надзвичайно рельєфного й докладного поетичного побутописання Міцкевича служить йому однією з найміцніших підпор» [Новиченко 1981, с. 264].

М. Рильський – поет із глибокою літературною та історичною пам'яттю, тому його твори інтертекстуально багаті. Подібним до нього за світосприйняттям був український емігрант Євген Маланюк, для якого також стимулювальним джерелом творчості була спадщина Міцкевича, Пушкіна, Шевченка. З великим пієтетом Маланюк ставився до творчості київських неокласиків і передусім М. Рильського. Про це свідчить хоча б його віршоване «Послання» (1925–1926), яке адресоване саме М. Рильському і до якого подано аж два епіграфи з його неокласичних збірок («Тринадцята весна»: «Одбирає людина в людини життя, Так і треба, так треба, Україно моя!» і «Синя далечінь»: «А я хотів у тиші над вудками Своє життя непроданим донести»). На підставі цих епіграфів у «Епілозі» до «Послання» Є. Маланюк дає виразно зрозуміти, що свій твір він адресував саме Рильському: «Ми зрозуміли, що програли, І доказ цьому – епіграф, Що взяв з останніх ваших творів». Поет-емігрант вболіває за майбутнє і гірку долю України, адже, на його думку, вона, крім Богданових змагань, «жила без архітекта», а тому у відчаї він по-

кладав надію не на політиків, а на поетів, які мали бути керманичами народу; а такими для нього є романтичні пророки А. Міцкевич, О. Пушкін і Т. Шевченко. Проте, якщо Маланюк вважав, що сусідні народи розвинулися за заповітами Пушкіна й Міцкевича, то Україні в цьому не таланило, звичайно, через внутрішні та зовнішні чинники. Нагадаємо його загальновідомі слова:

Як в нації вождя нема,  
Тоді вожді її поети:  
Міцкевич, Пушкін не дарма  
Творили вічні міти й мети –  
Давали форму почуттям  
Ростили й пестили надії,  
І стало вічністю життя  
Їх в формі Польщі і Росії.  
Шевченко лиш збудив хаос,  
Що нерушимо спав над степом –  
Він не здійснив своїх погроз,  
Він Гонта був, а не Мазепа.

Докори Є. Маланюка на адресу Шевченка, що той «збудив хаос», варто розглядати в контексті іншого шевченківського концепту – «її окраденую збудять», цитованого в «Посланії»:

Пишу по роках сліз і крові,  
Що напрокував пророк:  
«Присплять лукаві і в огні  
Її окраденую збудять».

У контексті звертання до спадщини А. Міцкевича не менший інтерес викликають переклади М. Рильським і Є. Маланюком одного й того самого твору польського поета з його лозаннського періоду творчості під назвою «*Poląły się łąy me czyste, rzęsiste...*» П'ятивірш-плач А. Міцкевича був емоційним спалахом музи польського поета в дусі світової скорбо-

ти. Меланхолійний настрій переданий не лише відповідними епітетами, тобто лексичним шаром, а й ритміко-мелодійними цезурами і внутрішнім римуванням, обрамленим повторенням першого й останнього рядків. Усі ці ускладнення оригіналу обидва перекладачі успішно відтворили, щоправда, різними самобутніми шляхами, особливо це видно в передачі першого рядка твору. Переклад М. Рильського, хоч і не є копією польського поета, проте зберігає його елегійний настрій:

Полились мої сльози краплисті та чисті  
На вік мій дитинний, вік мій невинний,  
На юність мою, і квітучу, й жагучу,  
На роки змужнілі, роки похилі –  
Полились мої сльози краплисті та чисті.

Є. Маланюк, створюючи рівноцінний оригіналові варіант, особливо динамізує сутність першого й останнього рядків, які він навів у польському оригіналі як епіграф до перекладу «*Poląły się łzy me czyste, rzęsiście...*» Відповідна патріотично-вигнанська топіка його власної творчості та світоглядна zaangażованість у перекладі були одночасно і «криком душі» поета-емігранта:

І вибухли сльози щирі – без міри  
На моє дитинство ясне-прекрасне,  
На молодість дику, пінну-вершинну,  
На вік мій зрілий-прозрілий:  
І вибухли сльози щирі – без міри.

Таке різночитання і переакцентування світоглядних аспектів вірша А. Міцкевича пояснюється різним емоційно-моральним станом перекладачів, а також відходом від оригіналу передостаннього рядка, де йдеться про «вік нещастя, поразок», які М. Рильський переклав як «роки змужнілі, роки

похилі», а Є. Маланюк – «вік мій зрілий, зрілий-прозрілий». У обох перекладах не лише різна міра естетичного відчуття, а й світоглядна ідеологічна запрограмованість. Якщо двічі «проскрибований» М. Рильський, перебуваючи у «внутрішній еміграції», не міг дати волю почуттям, вдаючись до автоцензури, то Є. Маланюк був справжнім політичним емігрантом з вибору, і підсилив емоційний пафос оригіналу. Цей переклад Є. Маланюка варто розглядати саме в контексті його еміграційної творчості й неможливості повернутися до рідної Вітчизни, де правили «чужі і вороги», натомість поет у художній уяві міг переноситись до ідилічних часів дитинства – «старої соломи рідних стріх» («Під чужим небом»). Нагадаємо, що «рідні стріхи» – це також Міцкевичівський образ. Якщо з лозаннської лірики А. Міцкевича, де польський поет провадив пошуки правди про себе, для Є. Маланюка найбільш концептуально близьким виявилася семантика «чистих сліз», адже «сльози очищують пам'ять», як це у вірші «*Poląły się łzy me czyste, rześiste...*», то для М. Рильського емоційно вагомими стали філософсько-метафізичні аспекти «великої і чистої води» з вірша «*Nad wodą wielką i czystą*», в якій передається минущість часу і людської долі, відчуття змінності природи. Цей вірш, на думку Рильського, відбивав у слові світ, властивий польському романтику, вигнанцю-емігранту, і через те у чорновому варіанті перекладу вірша «Над чистою водою» М. Рильський додав підзаголовок «Доля Міцкевича». Для того, щоб передати елегантний настрій, а одночасно й динаміку оригіналу, М. Рильський замінив польський восьмискладник одинадцятискладником:

Що треба скелям? Лиш стоять рядами.  
А хмарам? Розливатися дощами.  
А блискавицям? Блискати і гинуть  
Мені – лиш плинуть, плинуть, плинуть.



Архетипний образ «великої і чистої води» із лозаннської лірики А. Міцкевича має важливе смислове навантаження і в багатьох творах М. Рильського, а передусім у поемі-видінні «Жага» (1943). У ній художнє мислення українського митця ґрунтувалося на зразках польського поета, зокрема, коли йдеться про жанрове відношення близькості до «Дзядів», а також про мозаїчність вільної композиції в алегорично-символічних та історичних дискурсах, ораторсько-публіцистичних і лірико-філософських партіях твору.

Таким чином, інтерпретація М. Рильським поезії А. Міцкевича дає нам приклад багатогранного, художнього і наукового освоєння інонаціонального мистецького явища. Творчість Міцкевича була для українського поета і високим естетичним зразком, школою художньої майстерності, і джерелом мистецьких ідей, і об'єктом наукового аналізу, і тією вершиною, яку він мав подолати в одвічному змаганні між автором оригіналу і перекладачем-інтерпретатором.

Проте зв'язки М. Рильського з польською літературою та культурою не зводяться лише до інтертекстуальності з творчістю А. Міцкевича, адже український поет присвятив чимало віршів посвят-привітань Польщі й польському народові та її видатним митцям і діячам, численні глибокі літературно-критичні студії та есеїстичні праці, а також здійснив майстерні переклади. Отже, незважаючи на спеціальні студії Г. Вервеса, в яких ідеться про контактено-генетичні зв'язки й типологічні збіги між двома поетами, наявний значно ширший спектр проблем, пов'язаних із багатоаспектною темою «Польща у творчості М. Рильського», яка ще чекає на свого дослідника [Nieuważny 1982, XII, s. 101–110].

Не можна стверджувати, що всі наведені вище типи інтертекстуального зв'язку присутні при розгляді рецептивної художньої паралелі М. Рильський – А. Міцкевич, проте більшість з них, зокрема власне інтертекстуалізація, переклад, трансформація, іконізація, імітація, конфронтація, деструк-

тивні аналогії та метатекстуальність, виступають у співвідношенні текст-прототекст як окремо, так і в очевидній або ж прихованій взаємодії різних модальностей.

Адже у випадку М. Рильського є всі підстави вбачати генетичну інтертекстуальність до творчості А. Міцкевича, що ґрунтувалась на герменевтичному аналізі при перекладі та літературно-критичному чи естетичному висвітленні творчості автора «Пана Тадеуша» українським поетом і проростала в конкретних виявах цитувань, епіграфів, парафраз власної творчості українського поета.

Максим Рильський неодноразово давав свідчення свого захоплення і своєї творчої близькості до Адама Міцкевича, але у статті «Про Адама Міцкевича» (1956) він висловився найбільш емоційно й відверто: «Бувають поети, які супроводжують нас все життя. Таким поетом був і є для мене Адам Міцкевич» [Рильський 1986, XIV, с. 381].

### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Див.: *Grosbart Z. Maksyma Rybskiego droga do arcydzieła «Pana Tadeusza» // Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich / pod red. S. Kozaka i M. Jakóbca. – Wrocław, 1974. – S. 252–253; Grosbart Z. Translatologiczne problemy przekładu «Pana Tadeusza» na język ukraiński // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze / pod. red. S. Kozaka. – Warszawa, 1999. – T. 8–9. – S. 87–98; Grosbart Z. Jak powstał przekład «Pana Tadeusza» // Między oryginałem a przekładem. II Przekład, jego tworzenie się i wpływ / pod red. M. Filipowicz-Rudek i J. Koniecznej-Twardzikowej. – Kraków, 1996. – S. 155–165.*

<sup>2</sup> Максим Рильський наводить цитату з «Пана Тадеуша» за першою редакцією; у другій редакції початкові слова першої книги поеми ним передано ближче до оригіналу:

О краю мій, Литво! Ти на здоров'я схожа!  
Яка ти дорога, лиш той збагнути може.

<sup>3</sup> *Егорова Е.* Максим Рильський – переводы Мицкевича // Дружба народів. – 1950. – № 5. – С. 186–190; *Павлюк М.* Майстерність перекладача // Дніпро. – 1956. – № 11. – С. 108–115; *Гудзий Н.* «Славяне». – 1950. – № 4. – С. 55–56.

<sup>4</sup> Докладніше див.: *Костенко Н. В.* Поетика Миколи Бажана (1941–1977). – К., 1978.

<sup>5</sup> Докладніше див.: *Радишевський Р.* Великий пілігрим і пророк // Адам Міцкевич і Україна. – К., 1999. – С. 29.

## ЛІТЕРАТУРА

*Grosbart Ź.* Maksyma Ryłskiego droga do arcyprzekładu «Pana Tadeusza» // Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich. – Wrocław, 1974.

*Jakubiec M.* Maksym Ryłski // Ruch literacki. – 1978. – Z. 4/56.

*Nieuważny T.* Maksym Ryłski a Polska (Zarys problematyki badawczej) // Literatura i folklor. Prace poświęcone IX Międzynarodowemu Kongresu Sławiśtów w Kijowie. – Warszawa, 1982. – T. 12.

*Баранович О.* «Пан Тадеуш» Міцкевича як історичний документ // Україна. – 1928. – Кн. 4.

*Білецький О.* Творчість Максима Рильського // *Білецький О.* Зібрання творів : у 5 т. – К., 1966. – Т. 3.

*Вервес Г. Д.* Адам Міцкевич у перекладах Максима Рильського // Адам Міцкевич. Пан Тадеуш. – К., 1998.

*Вервес Г. Д.* Адам Міцкевич у польській літературі. – К., 1952.

*Вервес Г. Д.* Адам Міцкевич. – К., 1979.

*Вервес Г. Д.* Максим Рильський в колі слов'янських поетів. – К., 1972.

*Вервес Г.* Принципи видання українських перекладів творів Адама Міцкевича // Адам Міцкевич і Україна. – К., 1999.

*Костенко Н. В.* Максим Рильський – мастер украинского классического стиха. – К., 1988.

*Кочур Г.* Штрихи к портрету Максима Рильського // Мастерство перевода. – М., 1970.

*Ларіонова О. М.* М. Рильський – перекладач «Пана Тадеуша» А. Міцкевича // Праці Одеського державного університету : сер. філол. наук. – О., 1956. – Т. 146. – Вип. 5.

*Миронюк С. Г.* Головні етапи освоєння М. Рильським поетики А. Міцкевича // Питання художнього стилю і методу : зб. наук. праць. – Д., 1971. – Вип. 2.

*Новиченко Л.* Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941). – К., 1981.

*Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – К., 1990. – Т. 20.

*Рильський М.* Из спогадів // *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – К., 1988. – Т. 19.

*Рильський М.* Поезія Адама Міцкевича // *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – К., 1986. – Т. 14.

Предметом исследования в предложенной статье выступают проблемы рецепции творчества польского поэта-романтика Адама Мицкевича в творческом наследии Максима Рыльского. Автор исследования прибегает к анализу текстов-переводов поэзий Адама Мицкевича, ставит перед собой задачу – определить их основные художественные доминанты, кроме того, рассматривает критические работы М. Рыльского, посвященные творчеству Адама Мицкевича, прослеживает некоторые тематические параллели в оригинальном творчестве авторов.

**Ключевые слова:** художественная рецепция, оригинальные поэзии, инациональные произведения, проблемы перевода.