

# Marko Tepliński

---

## Про сонети Адама Міцкевича і переклади Максима Рыльського

---

Acta Polono-Ruthenica 4, 34-48

---

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marko Tepliński  
Iwano-Frankiwśk

## Про сонети Адама Міцкевича і переклади Максима Рильського

Сонетна збірка Адама Міцкевича 1826 р. складається з двох частин. Перша з них не мала окремої назви. Другу частину сам Міцкевич назвав *Кримські сонети*.<sup>1</sup>

Розподіл сонетів між першою і другою частинами відповідає чіткому авторському задуму. Сонети з першої частини носять підкреслено ліричний характер. Не випадково тут особливо виразно виявляються традиції Петрарки. Міцкевич неодноразово підказує читачеві, на кого він орієнтувався, створюючи ці сонети. Вже епіграф до всієї збірки обраний саме з Петрарки. Сонет VII Міцкевич прямо називає *З Петрарки* (і дає до нього відповідний епіграф), сонет X (*Благословіння*) також супроводжується підзаголовком - *З Петрарки*. Нарешті, дуже показово, що вже перший сонет, з якого починається видання 1826 р., демонстраційно називається *До Лаури*.

Як відомо, Петрарка створив ідеальний образ жінки, яку він називав Лаурою - і з того часу це ім'я стало своєрідним символом у світовій літературі. Петрарка оспівує не стільки зовнішню красу

---

<sup>1</sup> Треба зауважити, що практично в усіх виданнях Міцкевича, що вийшли за останні десятиріччя українською та російською мовами, допущена прикра помилка: перший розділ польського поета подається з вигаданою невідомо ким назвою *Любовні сонети*, чого у Міцкевича зовсім не було. У сучасних польських виданнях нема ніякої назви першого розділу *Сонетів* Міцкевича; тому і нашим науковцям та коментаторам не слід було б займатися втручанням у поетичний текст.

Крім того, у вітчизняних виданнях перший розділ *Сонетів* традиційно починається віршем *Спогад* (назва оригіналу - *Przypomnienie*) у перекладі Максима Рильського. Але цей вірш був написаний Міцкевичем ще у 1819 р. і не включався ним у склад його збірки 1826 р. Зрозуміло, що цей вірш має друкуватися у попередньому розділі лірики поета, як цілком слушно і робиться в авторитетних польських виданнях.

Лаури, скільки її шляхетність, її душевну велич, що спроможні зробити чудо з душею закоханого героя сонетів. Але він весь час знаходиться у душевній смуті. Його серце розривається між ідеальним, високим коханням і земною любов'ю. Це внутрішнє протиріччя мучає героя італійського поета; конфлікт здається йому непримиренним. Та все ж Петрарка славить любов як високе, незрівняне почуття, спроможне облагородити людину.

Такі ж почуття властиві і ліричному герою Міцкевича. Проте він більш гостро відчуває інший конфлікт - конфлікт між найщирішим коханням і неможливістю відкрито сказати про свої почуття. Це виразно відбивається вже в першому сонеті *До Лаури*:

Ні долі не боюсь, ні людського докору,  
І не страшне мені кохання без надій!  
Хай з іншим шлюб земний ти візьмеш без опору, -  
Небесний шлюб Господь судив нам, зрозумій.  
[Тут і далі - переклад Максима Рильського]

Як бачимо, головне тут не стільки в протиріччі між земною любов'ю і небесною, скільки між законним шлюбом і, так би мовити, незаконним коханням. Тому і в сонеті *Добри вечір* ми читаємо сумні рядки про коханців, що мусять „чуття свої таїть”.

Зрозуміло, що романтичний герой Міцкевича не може не сприймати свою кохану як ангела, як Божого посланця, який і йому самому відкриває Бога („Невільник, вперше я...”). Деякою мірою Міцкевич позбавляється занадто конкретних, можливо, біографічних подробиць. Так, в чорновому варіанті сонету *Ранок і вечір* згадувалося ім'я Марії, потім воно було замінено на традиційну Лауру.<sup>2</sup> Разом з тим, Міцкевич може сміливо вводити до поетичного тексту такі яскраві, предметні деталі, яких не було у його великого попередника. Це відчувається, наприклад, у його милуванні незрівняною красою природи (*Добрідень*) чи передачі подробиць буденного життя (*Візит, До візитерів*).

Є ще одна відмінність сонетів Міцкевича від тієї традиції, яка на той час існувала у межах сонетного жанру. Його сонети іноді перетворюються на драматичні сцени. Ми стаємо свідками розмови,

---

<sup>2</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa, „Czytelnik” 1955, s. 638.

діалогу, чуємо голос не тільки його, але й її (згадаймо хоча б *Побачення в гаю*). І це було зроблено Міцкевичем задовго до появи тієї діалогічної лірики, яка, скажімо, стала притаманною видатному російському поету Ф. І. Тютчеву лише в 50-ті роки XIX ст.

В сонетах Міцкевича (мається на увазі перший розділ збірки 1826 року) можна помітити елементи внутрішнього сюжету. Після оспівування Лаури, радощів, які дає не тільки (а, може, й не стільки) небесна, скільки земна, хай навіть і засуджувана любов, у циклі з'являється нова тема. Три останні сонети дуже показові з цієї точки зору. Тут вперше ми усвідомлюємо, що герой сонетів - не просто палкий коханець, а й поет, який ніколи не забуває про почуття власної гідності і не спроможний зрадити своєму високому покликанню. Звертаючись до коханої (в сонеті з рішучою назвою *Прощання*), герой не просто докоряє їй за зраду. Не в тому справа, що у нього з'явився суперник, а в тому, що вона хотіла лише одержати черговий мадрігал, вірша на свою честь. І от тоді в сонеті з'являються горді слова, які, без сумніву, сприймаються як вираз переконань самого Міцкевича: „Ні, Музи не купить!”

Останній сонет циклу (*Виправдання*) ще більш показовий в цьому відношенні. Тут поставлена болюча на всі часи проблема: поет і слухачі, митець і юрба. „Юні друзі” засуджують поета за те, що він пише про любов. Що ж, поет став творити в душі античного Алкея і Урсіна - польського письменника-патріота Юліана Немцевича. „Юні друзі” і тут виявляються невдячними:

... Душа ані єдина  
Не залишилася, усіх як вітер змів;  
Геть ліру я жбурнув у Лету. Слухачів  
Співець їх завжди варт...

Так готується перехід до другої частини збірки 1826 р., тобто до *Кримських сонетів*. Тут поет поринає в зовсім інший світ - світ природи, до того ж природи південної, незвичайної. Він починає шукати нової мудрості, нового сенсу життя. Тому в *Кримських сонетах* з'являється своєрідна самохарактеристика - пілігрім. Не дуже вдало, на наш погляд, перекладати це поняття словом „мандрівник”. Пілігрім не просто мандрівник (а тим більше, звичай-

но, не безжурний турист). Як відомо, це паломник, що подорожує святими місцями, покликаний певними релігійними почуттями.<sup>3</sup> Тому й у перекладах слід було б залишати найменування Міцкевича, а не перекладати його маловиразним словом „мандрівник”.

Отже, між першою частиною збірки 1826 р. і *Кримськими сонетами* існує внутрішній зв'язок. Це досить легко побачити, якщо порівняти останній сонет першого розділу „Виправдання” з *Акерманськими степами*, якими відкриваються *Кримські сонети*. Зустрічається думка, що *Акерманські степи* власне не можуть належати до *Кримських сонетів*, бо там йдеться не про Крим, а про Акерман, що знаходиться на заході від Одеси, і де Міцкевич побував ще перед поїздкою в Крим. Формально це так. Але саме в цьому сонеті Міцкевич виразно відходить від тих настроїв, що панували в першій частині його збірки. Поет (ліричний герой), втомлений і незадоволений життям, шукаючи порятунку від душевної смуті, рішуче пориває з недавнім минулим. Тільки тепер з'являється у нього тема батьківщини, про яку дуже мало згадувалося в сонетах першої частини. Лише в сонеті *До Німану* можна зустріти гаряче почуття любові до рідного краю. І все ж там звертання до Німану було викликано переважно спогадами про Лауру.

У *Кримських сонетах* відчуття природи як могутньої волелюбної і нескореної стихії вже незалежне від любовних спогадів. Природа тут самодостатня, вона не потребує якихось порівнянь або асоціацій; вона сама є безперечним критерієм, ареною випробувань щирості та душевної сили Пілігрима. Саме південна природа - така незвичайна, яскрава, навіть екзотична - викликає в свідомості ліричного героя, що забрався так далеко від рідного краю, постійні й сумні думки про свою Литву. Тема батьківщини, гостре відчуття відірваності від неї і надалі залишиться постійною темою *Кримських сонетів*. Ось чому *Акерманські степи* цілком логічно можна вва-

---

<sup>3</sup> Ймовірно, Міцкевич використав тут традицію, що вже існувала в європейському романтизмі, коли мандри героя, що намагається відкрити (знайти) істину, сенс життя тощо, позначувалися поняттям „паломництво” (згадаємо, наприклад, *Паломництво Чайльд-Гарольда* Байрона). Безперечно, що у часи Міцкевича майже тотожні поняття „паломник” і „пілігрим” перетворилися на, так би мовити, сталу культурологему, з властивим колом певних значень. Та це вже тема окремого дослідження.

жати своєрідним прологом до другого розділу циклу сонетів Міцкевича, зібраних у виданні 1826 р.

Багатьом *Кримським сонетам* притаманна своєрідна організація поетичної розповіді. Деякі вірші написані від імені Пілігрима (носія західно-християнського типу культури), а деякі - від імені Мурзи, тобто представника східної культури, східного типу мислення. Сам по собі інтерес до східної тематики був характерним для романтиків (згадаємо хоча б східні поеми Байрона). Екзотичний Схід з його оригінальною культурою часто сприймався як деяка противага культурі Заходу, яка нібито вже вичерпала свої можливості. Але тут виникає явне протиріччя: в основі західного світогляду лежить уявлення про особистість, натомість східне мислення базується, в першу чергу, на ідеї безособистості. Відмовитися від особистісних засад романтики аж ніяк не могли. Почалися пошуки виходу з цього протиріччя.

На перший погляд здається, що Пілігрим у Міцкевича просто учень, який покірливо вбирає східну мудрість учителя - Мірзи. Так, в сонетах неодноразово зустрічається формула: „Мірза - Пілігриму”, та жодного разу нема: „Пілігрим - Мірзі”. Завжди Пілігрим запитує, а Мірза відповідає: так, наприклад, побудований сонет *Вигляд гір із стенів Козлова*.

Пілігрим - чужинець, він потребує пояснень, а Мірза у цьому світі свій, йому підкоряються будь-які небезпечні прірви і найвищі гори:

Там, де гірські орли не залітали зроду,  
Спить грім в колисці з хмар, повитий у туман.  
Там лиш зоря над мій підноситься тюрбан.  
То Чатирдаг!

Пілігриму залишається лише шанобливо вигукнути: „А-а!”

І все ж суттєва різниця у світосприйманні представників двох культур - європейської і східної - залишається. Втілюючи „східну мудрість”, Мірза намагається переконати Пілігрима, що все земне швидкоплинне перед лицем нерухомих тисячолітніх гір. Так, Чатирдаг для Мірзи - це „мінарет всесвіту”, що стоїть на варті „під брамою небес”, „великий падішах”, котрий повинен навіювати страх смертним. Не випадково над прірвою в Чуфут-Кале Мірза застерігає

супутника, щоб той не наважувався дивитися вниз, бо сама думка спуститися туди неминуче потягне його в безодню.

Та Пілігрім не хоче слухатися порад та повчань Мірзи. Якщо вже так судилося, що вигнанець потрапив до казкового Сходу, то він мусить скористатися нагодою, аби пізнати його таємниці. Пілігріма не лякає застереження Мірзи. „Додолу не дивися”, - попереджує Мірза. Пілігрім з гордістю і захопленням відповідає: „Я, Мірзо, подививсь!”.

І в сонеті *Плавба* Пілігрім оспівує зовсім не нерухомість, бездіяльність, а беззупинний рух:

До лона корабля припав я, ніби жду,  
Що від зусиль моїх прискорить він ходу...  
Як любо! Знаю я, що значить бути птахом!

І Мірза, і Пілігрім у захваті від краси кримської природи, але сприймають вони її по-різному. Мірза прославляє її велич, спокій, навіть байдужість. При цьому він може лише покірно схилити голову перед неосяжним і таємничим всесвітом. Пілігріму ж властиві бунтарські ідеї і для нього, носія романтичного світогляду, властиве почуття внутрішнього протесту. Він прагне помірятися з сліпими силами природи, сперечаючись тим самим з фаталістичними уявленнями. Ось чому саме під час шторму, що приходить на зміну морській тиші, він поживлюється, стає активним, готовим до боротьби з грізними силами природи.

Можна сказати, що Пілігрім в *Кримських сонетах* відрізняється від того ліричного героя, якого ми бачили в першому розділі збірки Міцкевича 1826 р. Це допитлива і зацікавлена людина, якій будь за що треба з'ясувати своє місце в світі, перевірити себе в екстремальних ситуаціях. Перед нами - той романтичний герой, про якого М. Ю. Лермонтов згодом скаже: „А он, мятежный, просит бури...”.

*Кримські сонети* можна до деякої міри сприймати як діалог. Ми вже зазначали, що діалогічна побудова сонету була своєрідним відкриттям Міцкевича. У першому розділі діалог будувався як розмова двох закоханих чи суперечка поета з натовпом, який його не хоче розуміти. Дещо інша природа діалогу в *Кримських сонетах*. Тут маємо справу перш за все зі співвідношенням типу Захід - Схід

(Пілігрим - Мірза).

Чи можна вважати, що Пілігрим знайшов ту східну мудрість, яку так старанно шукав? Відповіді немає. Та для романтичного героя завжди важливішим був сам процес шукань, а не остаточний підсумок, якого, як вважали романтики, може і взагалі не існує.

Цикл *Кримських сонетів* побудовано досить чітко, і тут можна помітити деяке співвідношення з першим розділом збірки 1826 р. Там все завершує сонет *Випрадання*, який є своєрідною естетичною декларацією поета. Щось подібне можна помітити і в *Кримських сонетах*, які завершуються *Аюдагом*. Знову ми зустрічаємося з проблемами мистецтва, про що у решті *Кримських сонетів* майже не йшлося.

Існує думка, що звернення до молодого поета в останньому сонеті стосується співвітчизника автора - Густава Олізара. Може воно й так, але, скоріше, Міцкевич мав тут на увазі самого себе. Виникає традиційний для світової поезії мотив поетичного безсмертя. Тому зникає розпачливе бажання кинути свою ліру у Лету і з'являється впевненість, що поетові пісні переможуть будь-яку бурю і що саме з цих пісень людська пам'ять зів'є йому „вінок безсмертності”.

На відміну від першого розділу збірки 1826 р. *Кримські сонети* напрочуд конкретні у позначенні простору і часу. У перших сонетах теж були деякі елементи конкретики, але вони стосувалися переважно опису природи чи побутових обставин (згадаймо, наприклад, вірш *До візитерів*). А в *Кримських сонетах* навіть назви максимально конкретні: *Бахчисарай уночі*, *Алушта вдень*, *Алушта уночі* і т.д. Неодноразово зустрічаються географічні найменування, подробиці східного побуту тощо. Все це викликало необхідність у примітках чи поясненнях до циклу, які й були зроблені Міцкевичем з неабиякою старанністю.

„Пояснення” („Objaśnienia”) не завжди цікавлять не тільки читачів, але й дослідників. Між тим, їх значення дуже велике, і полягає воно не просто в тому, що там подаються необхідні уточнення тих чи тих виразів, географічних назв, міфологічних персонажів тощо. Вони є складовою частиною художнього твору - *Кримських сонетів*.

Перш за все „Пояснення” виразно свідчать про широку, майже енциклопедичну обізнаність Міцкевича. Він цитує Святе Письмо



(книгу пророка Даніїла), демонструє добре знання східної (зокрема перської) міфології, мусульманських обрядів, звичаїв, навіть астрономічних уявлень, посилається на видатні твори світового письменства як давнього, так і нового часу. Показовим з цієї точки зору є згадка збірки казок *Тисяча й одна ніч* знаного перського поета Абулькасима Фірдоусі, який десь на початку першого тисячоліття нашої ери створив прославлену поему *Шах-Наме*. Згадав Міцкевич і поему свого знаменитого сучасника Олександра Пушкіна *Бахчисарайський фонтан*, яка тоді була ще свіжою літературною новиною.

Уважно стежив Міцкевич і за публікаціями, присвяченими Криму. Так, він старанно вивчав *Путешествие по Тавриде в 1820 году* І. М. Муравйова-Апостола (Санкт-Петербург 1823). Та якщо Муравйов-Апостол звертав увагу перш за все на грецькі, еліністичні начала кримської старовини, то Міцкевич як в сонетах, так і в „Поясненнях” виділяв елементи східної, мусульманської культури.

Міцкевич звертався й до наукових досліджень, зокрема до праць Йосипа (Йозефа) Сенковського, одного з видатних орієнталістів (і водночас відомого журналіста), з яким польський поет мав нагоду познайомитися під час перебування в Росії. Увагу Міцкевича привернула книга Сенковського „Вибране з турецьких історичних справ, які стосуються польської історії”, що була польською мовою видана в 2-х томах у Варшаві в 1824 - 1825 роках. Використовував Міцкевич також праці відомого австрійського орієнталіста і дипломата Йозефа Гаммер-Пургшталя.

Авторські примітки до ліричних віршів - явище не дуже поширене. Виникає запитання: навіщо вони знадобилися Міцкевичу? Звичайно, можна припустити, що поет вважав за потрібне дати досить широкий культурологічний коментар до своїх *Кримських сонетів*, враховуючи екзотичність матеріалу для польського читача. Але примітки містять не лише фактографічні роз'яснення. Поет там посилається на власні спостереження, і тут він не менш поетичний, ніж у своїх чудових сонетах. Навіть прозові примітки дають уявлення про самого автора, поета-романтика. Так, у поясненнях до сонету *Гора Кікінеїз* Міцкевич пише: „Якщо з верхів'я гір, піднесених у надхмарну височінь, глянути на хмари, що плывуть над морем, здається, що вони ясніють на воді, як великі білі острови. Цей цікавий феномен я спостерігав з Чатирдагу”.

Можна зробити висновок, що в *Кримських сонетах* не один, а два „ліричні герої” Один - це Пілігрим, з яким читачі знайомляться з тексту сонетів. А другий - це герой „Пояснень”, поет-романтик, який намагається до безпосередньої зустрічі з читачем, щоб краще виявити свою неповторну особистість, свій світогляд, своє світобачення, свій інтелект, нарешті. Ось чому „Пояснення” не є щось додаткове чи не дуже й обов’язкове при публікаціях та аналізі лірики польського поета. Навпаки, це невід’ємна частина *Кримських сонетів*, без якої наше уявлення про весь цикл було б неповне.

\*

Перекладати ліричні твори взагалі важко, а тим паче, коли це вірші такого великого поета, як Міцкевич. Якщо ж до того додати, що при перекладі сонетів виникають чималі труднощі при відтворенні цієї поетичної форми з її суворими обмеженнями, то годі й казати, з якими проблемами стикається перекладач і яку відповідальність він при цьому бере на себе!

Перші переклади сонетів Міцкевича на українську мову з’явилися на самому початку 30-х років XIX ст. На сторінках журналу „Вестник Европы” в 1830 р. були надруковані *Два малоросійських сонета* українського поета-романтика О. Шпигоцького - вільний переспів сонету Міцкевича *До Лаури* і більш-менш точний переклад сонета *Акерманські стети* під назвою *Наплив я на розліг сухого океану*. Це перші спроби сонета в українській поезії взагалі.

У подальші десятиріччя до сонетів Міцкевича звертався видатний діяч української культури Михайло Старицький. Дослідники вбачали багато спільного між сонетами Лесі Українки з циклу *Кримські спогади* і деякими з *Кримських сонетів* Міцкевича. Взагалі саме по собі звернення до форми сонету в українській літературі так чи інакше пов’язане з творчим використанням досвіду великого польського поета. Це стосується в першу чергу Івана Франка, який називав *Кримські сонети* перлинами всесвітньої поезії. А в XX ст. найбільш видатними перекладачами сонетів Міцкевича були Микола Зеров і Максим Рильський.

Постійне звертання українських поетів до сонету було викликано досить поважними причинами. Як справедливо підкреслював

Дмитро Павличко (котрий сам, до речі, неодноразово вживав цю поетичну форму), „Український сонет у своїх найвищих осягненнях (Франко, Зеров, Рильський) - це природна реакція на етнографізм, сентиментальщину та формальну одноманітність”.<sup>4</sup>

Слід особливо відзначити широке використання сонетів поетами, які належали до групи „неокласиків”. Орієнтація на класичні форми, намагання оволодіти всім багатством класичної спадщини, підкреслене прагнення до витонченості форми і краси побудови своїх віршів - все це обумовило тяжіння „неокласиків” саме до сонетів. Не випадково сонет займав чільне місце в поезії Миколи Зерова. Досить сказати, що збірка, яку сам Зеров назвав *Sonnetarium* (*Бертенгаден*, Орлик 1948), налічує 113 сонетів (85 оригінальних і 28 перекладених).

Максим Рильський у статті *Микола Зеров - поет і перекладач* так писав про „неокласиків”: „Естетичною платформою, яка їх об'єднувала, була любов до слова, до старої форми, до великої спадщини світової літератури. [...] у їх заклику шанувати літературну традицію, у їх любові до грецьких та римських класиків, до Ередія та Леконта де Ліля, до Пушкіна, Міцкевича, Шевченка, Франка було, безперечно, здорове зерно”. І невідповідно сам Максим Рильський, який теж належав свого часу до групи „неокласиків”, постійно звертався до сонетної форми. „Було це не ознакою консерватизму, - писав він у тій статті, - а навпаки - проявом духу вперед, бажанням вигострити, витончити, збагатити українське поетичне слово”.<sup>5</sup>

Максим Рильський багато уваги приділяв не лише практиці, а й теорії художнього перекладу. За його переконанням, „потрібно, щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість, щоб перекладач не був ремісником, який перекладає все, що йому замовлять перекласти, щоб тут доконче був момент творчого вибору”.<sup>6</sup> Такий творчий вибір Рильський для себе зробив дуже давно. Він писав: „Бувають поети, які супроводжують нас усе життя.

---

<sup>4</sup> Д. Павличко, *Листи у вічність*, [в:] М. Рильський, *Сонети*, Київ, Вид. „Молодь” 1969, s. 10.

<sup>5</sup> М. Рильський, *Збр. творів: у 20-ти т.*, Київ, Вид. „Наукова думка” 1983 - 1990, t. 13, s. 484.

<sup>6</sup> *Ibidem*, t. 16, s. 240.

Таким поетом був і є для мене Адам Міцкевич”.<sup>7</sup> То й не диво, що серед перекладів Максима Рильського найбільш вагоме місце займають твори Адама Міцкевича.<sup>8</sup>

Рильський 5 червня 1948 р. в листі до О. Й. Дейча в захваті писав: „Как же Мицкевич умеет сочетать разные тона, не боясь впасть в дисгармонию! И с какой яркостью он видит все богатство красок мира! Великий поэт! И как я понимаю переводчиков: какой это каторжный труд - переводить Мицкевича!”.

Що ж допомагало Рильському в тій, за його зазначенням, „каторжній праці”? Звичайно, перш за все, притаманний йому великий поетичний талант, бо, як він сам писав, „перекладач поетичного твору передусім повинен бути сам поетом”.<sup>9</sup> Та не забудемо ще й про те, що український поет Максим Тадейович Рильський відчував у польській літературі, польській культурі щось близьке, споріднене собі. Між Міцкевичем і собою він відчував кровний зв’язок.

Перекладами з Міцкевича Рильський ретельно займався ще з початку 1920-х років і відповідальну працю провадив фактично протягом всього життя, постійно повертаючись до вже готових перекладів, знову і знову вдосконалюючи їх, шліфуючи, створюючи все нові й нові варіанти. Майже весь поетичний доробок польського поета був перекладений Рильським українською мовою: тут і ліричні вірші Міцкевича, і балади, і поеми *Конрад Валенрод*, *Пан Тадеуш* та ін. Природно, що не міг пройти Рильський і повз сонети свого улюбленого автора.

Над перекладами сонетів Міцкевича Рильський почав працювати в 1940 р. Про його наполегливу працю виразно свідчать численні автографи, які зберігаються в архіві поета (Інститут літератури НАН України ім. Т. Шевченка, м. Київ).

Перш за все треба підкреслити, що саме Рильському, який так цінував сонет, відмінно знав його історію та теорію, вдалося відтворити на українській мові всі тонкощі використання сонетної форми такого майстра, яким був Міцкевич. Як відомо, існують деякі різновиди сонетної форми. Буває, що рими в першому і другому катренах не співпадають (це властиво, наприклад, англійському типу со-

<sup>7</sup> Ibidem, t. 14, s. 381.

<sup>8</sup> Ibidem, t. 19, s. 283.

<sup>9</sup> Ibidem, t. 16, s. 294.

нета, зокрема, Шекспіру). У цьому випадку вживають термін: „сонетоїд”. „Сонетоїди” зустрічаються і у Міцкевича, наприклад, в *Морській тиші*. Коли Рильський переклав цей сонет, він точно передав особливості римування і навіть зробив спеціальну примітку, аби, не дай Боже, читач не подумав, що то він не впорався з завданням: „У деяких із *Кримських сонетів*, як-от у цім, не додержано строгої сонетної форми, що перекладач і вважає доцільним віддати”<sup>10</sup>.

Буває й таке, що в сонеті до обов’язкових 14 рядків додається ще один, п’ятнадцятий. Тоді кажуть, що це сонет „хвостатий” (або сонет з кодою). У Міцкевича теж зустрічається такий варіант сонету (*Вигляд гір із стенів Козлова*), і пильний перекладач Рильський точно передає особливості оригіналу. Нарешті, існує ще один, також трохи дивний термін: „кульгавий” сонет. Він вживається тоді, коли в сонеті не завершується якийсь рядок чи різко змінюється розмір. Саме так, наприклад, у Міцкевича побудований дуже важливий для нього сонет *Виправдання*, де останній рядок коротший за інші і залишається без рими. Тим самим він звертає на себе особливу увагу, що й було потрібно поетові. Цікаво, що в одному солідному виданні у коментарях до *Виправдання* було зазначено, що Міцкевич останній рядок сонета не закінчив, ніби це було якоюсь помилкою поета, а не наслідком певного задуму.<sup>11</sup> На жаль, Вільгельм Левік, перекладаючи цей сонет російською мовою, вирішив „виправити” польського поета і за нього „продовжити” вірш: у перекладача останній рядок нічим не відрізнявся від попередніх. Знову треба віддати належне не просто уважності, але й поетичному відчуттю Максима Рильського, який у перекладі сонету *Виправдання* заключний рядок відтворив так, як це й було в польському оригіналі.

Для того, щоб відчутти перекладацьку майстерність Рильського, порівняємо два переклади сонету *Пілігрим*. Один був зроблений досвідченим перекладачем Борисом Теном. В його перекладі звертають на себе увагу деякі лексичні прорахунки, які відчуються тим гостріше, що саме тут Міцкевич торкається болючої для нього теми - згадки про рідну Литву. Читаємо у Тена:

<sup>10</sup> Ibidem, t. 7, s. 29.

<sup>11</sup> Ibidem, t. 7, s. 347.

Далекої Литви природа непочата -  
 Грузька драговина, незаймані ліси...  
 Мені любіший тут шум сосон, дзвін коси,  
 Ніж солов'ї Байдар, салгірських лук дівчата.<sup>12</sup>

Легко побачити, що вираз „Грузька драговина” взагалі не дуже вдалий. Не зрозуміло, чому сказано: „тут”, коли за змістом (для контрасту) треба „там”, у далекій Литві.... Крім того, порівняно з польським оригіналом втрачено пряме звернення до Литви, яке у Міцкевича підкреслено ще й знаком оклику („Litwo!”) - і т.д.

Читаємо у Рильського:

О Литво! Шум лісів, породжених тобою,  
 Миліший, ніж Байдар всі солов'ї гучні,  
 І більше я радів твоїй трясовині,  
 Як цим шовковицям з їх ніжною красою!

Не треба бути великим фахівцем, щоб зрозуміти, наскільки переклад Рильського поетичніше, наскільки більше відповідає законам української мови - хоча де в чому і не так вже точно передає польський оригінал. (Міцкевич, скажімо, згадує „рубінові шовковиці і золоті ананаси”). Та Рильський взагалі був проти букввальних чи „буквалістичних”, рабських перекладів, які можуть пошкодити при передачі внутрішнього, глибинного змісту твору. Він, свідомий того, що „перекладу без жертв не буває”<sup>13</sup>, міг поводитись з оригіналом іноді досить вільно, але водночас намагався відтворити перш за все суть поетичного задуму автора. Рильський не йшов шляхом механічного копіювання, а прагнув зануритись у поетичну систему Міцкевича.

Про те, як наполегливо працював Рильський над перекладами, свідчать не тільки його рукописи, а й вже надруковані тексти, які від видання до видання він постійно виправляв, роблячи їх більш виразними. Так, спочатку в перекладі сонета *Вигляд гір із степів Козлова* Рильський написав, що аллах „Послав свій ліхтар у небесах німих, Щоб мандрівним світам осяяти природу...” Але пізніше

<sup>12</sup> А. Міцкевич, *Кримські сонети*, Сімферополь - Таврія 1977, s. 114.

<sup>13</sup> М. Рильський, *Зібр. творів*, т. 16, s. 218.

він суттєво змінив ці два рядки на такі: „Повісив свій ліхтар для всіх істот живих, Щоб світу цілого осяяти природу”. У польському оригіналі нема „живих істот”, але Рильський тут був вірним собі. Для нього було неможливим, як він писав, „щоб автор поетичного перекладу, отже й сам поет, цілком забув про себе, цілком підкорився індивідуальності іншого поета”. Саме це ми бачимо і в даному випадку: для світосприйняття Рильського така заміна дуже характерна і показова: замість „німих небес” він сміливо пише „живі істоти”.

В перекладі сонету *Руїни замку в Балаклаві* спочатку були не дуже вдалі рядки (мова йде про долю замку): „Та час неумолимий Покрив зелом його серед замшілих стін”. Подальша робота привела Рильського до іншого - виразного і конкретного образу: „...час неумолимий Травною вкрив його серед замшілих стін”, що, до речі, більш точно відповідає оригіналу.

Сонет *Аюдаг* Рильський взагалі перекладав декілька разів. Ось початок того перекладу, від якого Рильський відмовився:

Люблю дивитись я із Аю-Дага скелі,  
Як спінені вали біжать йому до ніг  
Рядами чорними - чи, ніби срібний сніг,  
На сонці виграють, мов райдуги веселі.

А ось остаточний варіант:

Люблю дивитися з Ведмідь-гори тяжкої  
Як спінені вали, то чорні та грізні  
Пливуть лютуючи - то, мов сніги ясні,  
Горять і міняться веселчатою грою.<sup>14</sup>

У польському тексті ніякої Ведмідь-гори, звичайно, нема. Але Рильський і тут виявив певну сміливість, бо хотів нагадати читачам, що це та гора, яку в Криму називають саме так. А втім, образна система останнього варіанту по суті більше відповідає польському оригіналу.

Проте в окремих випадках Рильський, на наш погляд, даремно відмовлявся від попереднього варіанту. Так вийшло, наприклад,

---

<sup>14</sup> Ibidem, t. 7, s. 307, 353.

з *Акерманськими степами*. Спочатку заключні два рядки були перекладені так:

От-от почується нам у чужій замлі  
І голос із Литви... Дарма! Ніхто не кличе.

Теперь друкується:

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

Можна сказати, що в цілому цей варіант більш виразно підкреслює головну думку Міцкевича - палке бажання хоч будь-що почути з далекої батьківщини. Але, здається, тут не дуже вдало змінено одне важливе слово. „Вперед!” набуває вигляду якогось оптимістичного гасла, між тим як у Міцкевича сказано сумне: „jedźmy” - тобто „ідемо”, бо нема так жаданої відповіді.

Дмитро Павличко мав рацію, коли писав, що шедевр світового сонетописання - *Акерманські стети* Міцкевича - „не давав спокою” Рильському багато років. Він переробляв свій переклад багато разів, „і хто знає, чи відредагував би його ще раз...”<sup>15</sup>

Думаємо, що сказане стосується не тільки *Акерманських стетів*: Рильський все життя повертався до Міцкевича, до своїх перекладів творів того, кого він називав „великою людиною, великим громадянином, великим поетом”. А про те, яке значення мали переклади з Міцкевича для творчого доробку українського поета, яскраво свідчить лист, який Максим Рильський 10 жовтня 1961 р. написав головному редактору польського журналу „Нова культура” Стефану Жулкевському: „Думаю, - писав М. Рильський, - що перекладання польських поетів, зокрема Міцкевича, дало мені дуже багато як поетові - не тільки для вироблення й заострення мови і форми, але й для поширення творчих виднокругів”.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Д. Павличко, *op. cit.*, с. 34.

<sup>16</sup> М. Рильський, *Зібр. творів*, т. 20, с. 381.