

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ



ВИПУСК 9
КИЇВ, 2011

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
УКРАЇНСЬКИЙ КОМІТЕТ МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ ВИВЧЕННЯ
СЛОВ'ЯНСЬКИХ КУЛЬТУР
УКРАЇНСЬКИЙ КОМІТЕТ СЛАВІСТІВ

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ

До XV з'їзду славістів

ЩОРІЧНИК

Випуск 9

Київ
2011

УДК 398(=16)
ББК 82.3(0)
С 48

Редакційна колегія:

Скрипник Г. А. – *голов. ред.; акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*
Вахніна Л. К. – *заст. голов. ред.; канд. філол. наук, проф.*
Мушкетик Л. Г. – *заст. голов. ред.; канд. філол. наук*
Карацуба М. Ю. – *відп. секр., канд. філол. наук*

Грица С. Й. – *чл.-кор. НАМУ, д-р мистецтвознав., проф.*
Дрозд-П'ясецька М. – *д-р габ., проф. (Польща)*
Жулинський М. Г. – *акад. НАН України, д-р філол. наук, проф.*
Загайкевич М. П. – *д-р мистецтвознав., проф.*
Іваницький А. І. – *д-р мистецтвознав., проф.*
Козак С. – *інозем. член НАН України, д-р габ., проф. (Польща)*
Онищенко О. С. – *акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*
Паламарчук О. Л. – *канд. філол. наук, проф.*
Пилипчук Р. Я. – *акад. НАМУ, канд. мистецтвознав., проф.*
Радишевський Р. П. – *чл.-кор. НАН України, д-р філол. наук, проф.*
Руда Т. П. – *д-р філол. наук*
Семенюк Г. Ф. – *д-р філол. наук, проф.*
Юдкін І. М. – *чл.-кор. НАМУ, д-р мистецтвознав.*
Яцків Я. С. – *акад. НАН України, д-р фіз.-мат. наук, проф.*

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*

Слов'янський світ : щорічник. Вип. 9 / [голов. ред. Скрипник Г. А.]; НАНУ,
С48 ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 256 с.
ISBN 966-02-2984-4

Щорічник «Слов'янський світ» присвячений комплексному дослідженню художньої культури слов'ян. У полі зору авторів – важливі проблеми сучасної славистики: художня традиція і культура, тенденції розвитку слов'янських літератур у ХХ ст., текстологія фольклору, його жанрова система. Подано короткі відомості про наукову діяльність славистів – літературознавців, мовознавців, фольклористів, етнологів. Випуск присвячений видатному вченому-слависту, поету, академіку, багаторічному директору ІМФЕ Максиму Рильському.

Видання призначене для філологів, істориків, етнологів, краєзнавців, аспірантів, студентів.

The annual publication «Slavic World» is dedicated to the complex research of the Slavic culture. The authors pay attention to the most fundamental problems of the contemporary Slavic studies, such as artistic tradition and contemporary culture, the tendencies of the development of Slavic literature in XXth century, and textology and genre system of Slavic folklore. Some biographical information about scholarly work of the Slavic literary critics, folklorists, linguists and ethnologists is given. The issue is dedicated to Maksym Rylsky – a prominent slavist, poet, academician and director of M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology.

This edition will be very useful for historians, philologists, ethnologists, museum scholars and students.

ББК 82.3(0)

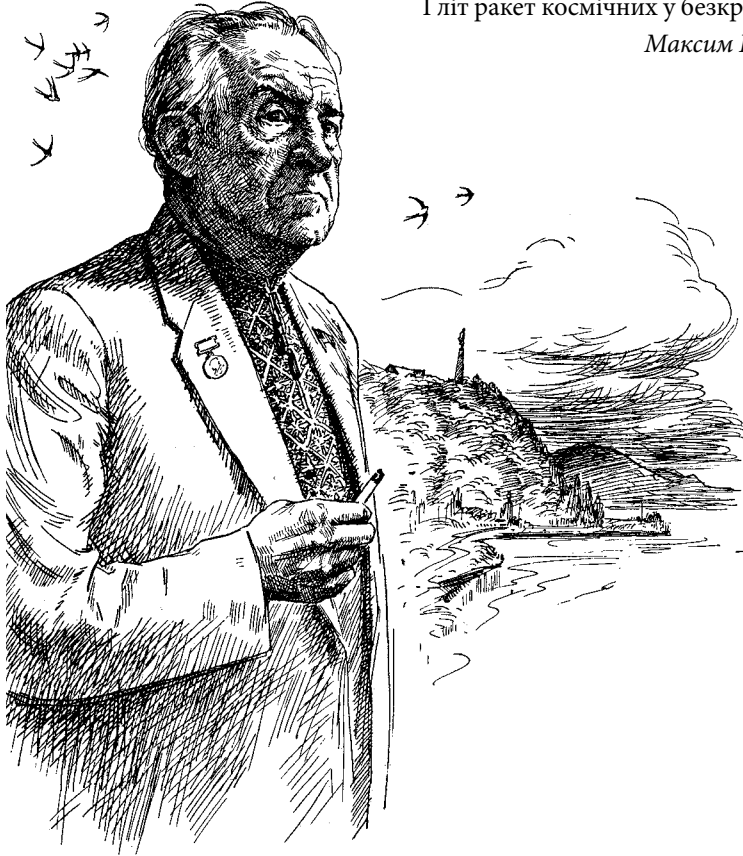
*Видання зареєстроване Міністерством юстиції України
Свідоцтво КВ № 12397-1281 Р від 20.03.2007 р.*

ISBN 966-02-2984-4

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011

Збратав нас труд, що творить чудеса,
Здружила мисль, що весьвіт проникає,
І пісні звук, і стагугі краса,
І літ ракет космічних у безкрає.

Максим Рильський



М. Маловський. Портрет Максима Рильського

В. І. Наулко

НЕЗАБУТНІЙ РИЛЬСЬКИЙ

Усі, хто знав цю прекрасну людину, можуть підтвердити, що навіть сама її присутність створювала ауру добра і світла. Улітку 1957 року за рекомендацією Костя Григоровича Гуслистого мене прийняли на тимчасову посаду молодшого наукового співробітника у відділ етнографії. Тоді Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії містився на верхньому поверсі будинку Академії наук, на розі Володимирської і Леніна. Половину кімнат уздовж коридору займав Інститут органічної хімії, ще половину – ми.

В одну таку невелику кімнату і привів мене Кость Григорович. У передпокої сиділа секретар Інституту, всемогутня Олександра Георгіївна Маркіянова, в другій кімнаті – директор Інституту Максим Рильський. Узяти перший «бар'єр» було досить важко – Маркіянова була жінкою надзвичайно рішучою і енергійно охороняла спокій директора. Кость Григорович довго пояснював їй, хто я, і лише після цього ми ввійшли до кабінету. Ніколи не забуду тієї першої зустрічі. Коли ми зайшли, Максим Тадейович вийшов із-за столу, уважно на мене глянув і простягнув свою м'яку інтелігентну руку. Відтак дружньо посміхнувся і побажав успіхів. Мені тоді здалося, що М. Рильський і не запам'ятав мене. На мій подив, надалі він завжди і чомусь першим вітався зі мною. Він не так уже й часто бував в Інституті, але кожна його поява ставала справжнім святом для всіх. Академік вражав своїм розумом, полонив теплим гумором.

Максим Тадейович відіграв вирішальну роль у становленні й розвитку Інституту, який згодом одержав його ім'я. Хочу згадати найцікавіші зустрічі із цією великою людиною.

Десь наприкінці 1950-х років ми підготували до друку історико-етнографічну монографію «Українці». Її макет одразу ж зазнав шквалу нищівної критики. Критикувати, як відомо-

мо, завжди легше, особливо за умов ідеологічного тиску, адже жодна тодішня республіка колишнього Союзу, насамперед Росія, не спромоглася на щось подібне. Росіяни ще й не починали готувати монографію про свій народ! А в той час, за аналогією з Османською імперією, жодна будівля не могла бути вищою за турецьку мечеть. Як ми, наприклад, не могли збудувати стотисячний стадіон, аж поки не з'явився такий стадіон у Лужниках.

І ось ми на черговому обговоренні макета «Українці» – цього разу у відділі науки ЦК КПУ. Одне із зауважень тодішнього завідувача цього відділу Юрія Юрійовича Кондуфора (знав би він, що через півтора десятиліття я буду його заступником на істафці КДУ) стосувалося мене: чому на карті показані українці за межами УРСР? Я звівся і сказав, що державні кордони не збігаються з етнічними і що будь-який народ переходить до іншого не одразу, а приблизно так, як, скажімо, лісова зона – в степову. Мене рішуче підтримав Максим Тадейович та інші. Але резюме Ю. Кондуфора було беззаперечним: «Ми самі знаємо, що і як треба показувати». Отже, М. Рильський і тоді не був усесильним і, як наслідок, монографія «Українці» так і не вийшла у світ.

Усі, хто знав Максима Тадейовича, не забудуть його теплового гумору. Якось в інституті йшло обговорення п'єси Предславича про сучасне сільське весілля. П'єса оспівувала добробут і розквіт села і була написана в дусі найгірших надбань соціалістичного реалізму. Тож критичних зауважень не бракувало. Заступник редактора журналу «Народна творчість та етнографія» Павло Павлій, зокрема, сказав, що у цій п'єсі чомусь забагато цілуються, на що Максим Тадейович зауважив: «Мабуть, автор пішов за принципом: всіх не перецілуєш, хоча до того треба прагнути».

Ювілей Т. Шевченка, конференц-зала Академії наук України. Наша працівниця Шура Кувеньова читає уривок з «Катерини». Після вечора її вітають, кажуть, що вона добре прочитала місце, яке стосувалося зради москаля. Вона в якомусь надзвичайно емоційному запалі повертається до М. Рильського й енер-

гійно жестикулює: «Максиме Тадейовичу! Це ж така подія! Це ж така зрада!», а він їй: «Спокійніше, ви так жестикулюєте, що люди подумують, ніби ви до мене маєте якісь претензії».

На початку 1960-х років, уже в новому приміщенні на Грушевського, 4, тривають вибори до партбюро. Як завжди, коли приходив Максим Тадейович, була вщерть заповнена його приймальня, кімната секретаря і навіть коридор. Коли настала черга висувати кандидатури, один із членів нашого колективу несамовито закричав, що він пропонує кандидатуру Максима Рильського, на що той зауважив: «Хто там з таким пафосом надривається? Можна подумати, що тут, крім Максима, є ще якийсь інший Рильський».

У 1961 році на вченій раді інституту виступає відома болгарська дослідниця музичного фольклору проф. Райна Комарова-Кукудова. Її чудовий виступ у музичному супроводі було вислухано з величезною увагою. Але наприкінці вона перепросила за погану російську мову, на що Максим Тадейович відповів: «Дай Бог, щоб наші співробітники так погано знали болгарську, як Ви російську».

Максим Тадейович дуже любив Польщу, часто її відвідував. У 1962 році його нагородили найвищою польською відзнакою. На честь цієї події з поздоровленнями на вчену раду прийшло дуже багато людей. Усі захоплювалися почесним орденом, говорили, який він гарний, як личить М. Рильському. Дехто намагався навіть його помацати. Це тривало досить довго. Коли всі вгамувалися, Максим Тадейович усім щиро подякував, зауваживши, що орден він залишив удома, а це лише знак, яким його нагородила польська асоціація мисливців.

На жаль, роки спливають надто швидко. Колектив інституту майже повністю змінився. Давно вже немає його засновника і директора. Але і тепер, як і сорок років тому, мені інколи здається, що в довгому коридорі інституту раптом з'явиться незабутня постать Максима Тадейовича і всі замруть у пориві щирої любові й поваги.

ВИДАТНИЙ УЧЕНИЙ І ОРГАНІЗАТОР НАУКИ

УДК 929Рильський+398(477)

Т. П. Руда

ФОЛЬКЛОР У НАУКОВІЙ І ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Фольклор посідав важливе місце у творчості М. Рильського – поета, перекладача і вченого. Очолюючи Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії протягом понад двох десятиліть, Рильський активно займався підготовкою кадрів (зокрема славистичних), відроджував наукові напрями, що мали в Україні давні традиції (етнографію, слов'янську фольклористику, антропологію). У його статтях, рецензіях, доповідях розглядаються актуальні й сьогодні питання епосознавства, порівняльного вивчення фольклору, виконавства, принципів видання народнописаних збірників, перспектив розвитку фольклористики та етнографії. Водночас фольклористичні праці Рильського не позбавлені певних ідеологічних і теоретичних штамів та обмежень, характерних для гуманітарних досліджень радянського періоду. Рильський звертався до фольклору слов'ян і як перекладач – його збірка «Сербські епічні пісні» вважається однією з кращих інтерпретацій сербського епосу українською мовою. В оригінальній поезії М. Рильського спостерігаємо вплив українського фольклору (використання мотивів, образів, тропів, стилізації під народні пісні).

Ключові слова: фольклористика, етнографія, епосознавство, український фольклор.

Folklore has taken an important place in the creative work of M. T. Rylski as a poet, interpreter and scientist. While being the director of the Institute for Art Studies, Folklore and Ethnography for more than two decennials Rylski was occupied actively with scientific managerial work, with the training of personnel (slavists in particular), with the revival of those scientific developments that had deep roots in Ukraine (such as slavistic folkloristics, ethnography, anthropology). His articles contain

many still nowadays actual statements as to the practice of collecting folklore, about textology, the problems of performance in folklore, the perspectives of the development of folkloristics and ethnology. At the same time it did not lack in M. Rylski's works those ideological and theoretical limitations and clichés that were peculiar for the Soviet science of the time. Rylski was occupied also with the translation of folklore works: he has prepared the collection «The Serbian Folksongs» that is one of the best interpretations of the Serbian folk epics samples in the Ukrainian language. In his original poems the influence of the Ukrainian folklore reveals itself in manifold shapes – as the use of folk motifs, images, tropes, as the stylizing of folksongs.

Keywords: folkloristic, ethnography, epos science, Ukrainian folklore.

У творчій спадщині М. Т. Рильського фольклор і фольклористика посідають особливе місце. Окремі аспекти фольклористичної діяльності видатного поета і вченого висвітлюються у працях Г. Сухобрус, О. Дея, В. Юзвенко, Н. Шумади, С. Мишанича, Л. Вахніної, О. Бріциної та ін.; спеціально цій проблемі була присвячена дисертація В. Новак («Фольклористична діяльність М. Т. Рильського», 1999). М. Рильський був не лише дослідником, а й перекладачем народних пісень (сербських), а також використовував фольклорні мотиви й стилістику у своїй поезії (що відзначали Л. Новиченко, Г. Вервес, М. Гуць та ін.).

Інтерес до фольклору Рильський проніс через усе життя. У спогадах «З давніх літ» (у 20-томнику його творів вони надруковані під назвою «Із спогадів») поет пише про дитячі роки в селі Романівка, найяскравіші враження тієї пори: «Вечірні співи дівчат, що солодкою луною пливуть у далечінь, парубочі розгонисті пісні...» [Рильський 1988, XIX, с. 32].

Любов до народної пісні пробуджувалася і під впливом старших братів – Івана і Богдана, музично обдарованих, талановитих виконавців.

М. Рильський писав, що пізніше, в роки навчання у гімназії, глибокий слід у його душі залишив «словесник» Дмитро Ми-

колайович Ревуцький (брат відомого композитора), який часто збирав навколо рояля своїх учнів і співав українські та російські народні пісні, думи, билини.

На поглиблення інтересу до фольклору вплинув і М. В. Лисенко, «бездоганний лицар української пісні, прекрасний композитор і піаніст», у родині якого певний час юнак проживав.

Племінниця М. Рильського Марія Рильська-Мартинюк задувала, що дружні вечірки в родині її дядька нерідко завершувалися співами: «Як зараз бачу дядька Максима за піаніно, а біля нього тьотя Катя. Запам'ятала я ті пісні, бо вони мені дуже подобались. Це – “Чуєш, брате мій, товаришу мій...” та “Ой давно, давно я в батенька була...” та інші» [Рильська-Мартинюк 1968, с. 22].

Олександр Дейч (російський письменник, літературознавець і перекладач) свідчить: «Українська пісня і музика була завжди його рідною стихією. По-іншому й бути не могло: його поетичне обдарування злетіло на крилах народної пісні, а сам він знав безліч наспівно тужних і життєрадісно веселих, старовинних і сучасних народних пісень» [Дейч 1968, с. 46].

М. Рильський був не лише знавцем і дослідником фольклору, а й організатором науки. Понад 20 років (1942–1964) він очолював Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (сьогодні – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України). Директором він став під час війни і, повернувшись з евакуації до Києва, розпочав відродження наукових досліджень і збирацької роботи, вирішував кадрові питання; навіть допомагав у ті тяжкі часи колегам у розв'язанні побутових проблем. Зберігся, наприклад, лист до секретаря ЦК КП(б)У М. Хрущова (від 10.10.1944), де Рильський пише про скрутне становище співробітників, які ще не мають наукових ступенів і звань та не отримують нічого, крім хліба: «Прошу Ваших вказівок Наркомторгу, щоб цим людям у пер-

сональному порядку видавалось харчування» [Рильський 1988, XIX, с. 226–227].

Після війни в ІМФЕ відновлюються наукові напрями, що мали в Україні давні традиції. Академік І. К. Білодід згадував, що за його порадою М. Рильський запросив на посаду свого заступника К. Г. Гуслистого: «Цей захід, як відомо, себе виправдав. Сам Максим Тадейович, потім К. Г. Гуслистий, посилені і цілеспрямована група, дійсно відновили і розвинули етнографічні й антропологічні дослідження в АН УРСР, видали ряд праць» [Білодід 1968, с. 175–176].

Серед організаційних питань, вирішуваних за безпосередньою участю або при підтримці М. Рильського, – створення славистичних наукових центрів (в ІМФЕ – групи слов'янської фольклористики у 1955 році), підготовка кадрів славистів (Г. Сухобрус, В. Юзвенко, Н. Шумада, М. Гайдай та ін.), встановлення контактів із зарубіжними інституціями та науковцями. Рильського обирали головою Українського та членом Міжнародного комітетів славистів. Він брав участь у славистичних конгресах і конференціях, виступав з доповідями, присвяченими проблемам фольклористики і перекладознавства, здійснив ряд поїздок до слов'янських країн (Польщі, Чехословаччини, Югославії, Болгарії), описавши свої враження про них у «Записних книжках».

У його науковій спадщині низку праць присвячено «народній словесності» (саме так він визначив об'єкт своїх досліджень). Це – статті, доповіді, виступи, замітки, передмови до збірників. Особливо цікавила Рильського пісенність, зокрема епічна.

Одні із цих праць написані у властивій Рильському вільній, розкутій манері, інші, розраховані на широку аудиторію, – у публіцистичному стилі.

У деяких статтях розглядаються питання наукової термінології з посиланнями на досвід учених минулого, словники та енциклопедії. «Я почав з термінології, бо тепер розмова про неї

особливо потрібна, – пише Рильський у статті «Словесна творчість українського радянського народу». – З деякого часу у нас уникають і терміна ф о л ь к л о р, хоч, зрозуміло, не можуть обійтись без похідних – ф о л ь к л о р и с т, ф о л ь к л о р и с т и к а. Пишуть і говорять: н а р о д н а п о е т и ч н а т в о р ч і с т ь або н а р о д н о п о е т и ч н а т в о р ч і с т ь (останнє здається мені трохи штучним)» [Рильський 1987, XVI, с. 90]. Учений вважав, що слово «поезія», навіть якщо повернути йому первісне значення – «мислення в образах», не охоплює повністю предмета дослідження. За межами «поезії» залишається частина «продуктів усної народної творчості», в яких елементи художності посідають скромне місце (меморати, фабулати, анекдоти тощо). Рильський же наполягав, що фольклористи мають фіксувати і вивчати ці усні оповідні жанри, – і тим самим передбачив один з перспективних напрямів сучасних наукових пошуків.

Дослідник «реанімував» напівзабуте поняття «словесність»: «Це не народна поетична і не народнопоетична творчість, але це народна творчість, і саме словесна, отже – словесність. Ось чому я гадаю, що від цього терміна відмовлятись не слід і, де треба, вживатиму його» [Рильський 1987, XVI, с. 91].

М. Рильський іноді піддає сумніву усталені погляди на природу й основні ознаки фольклору (усність, колективність творення, імпровізаційність тощо). «Усно? Так, можу порадувати прихильників обов'язкової усності фольклору – здебільшого усно. Щодо усності побутування, тобто поширення і виконання сучасних народних творів, то тут і сумніву бути не може. Але щодо усності творення, то поставлю таке запитання: якщо б я, скажімо, не писав, а вголос імпровізував свої вірші, а стенографістка, може, навіть знаходячись у сусідній кімнаті, записувала їх, то я від цього став би народним творцем, чи що?» [Рильський 1987, XVI, с. 95]. Він підкреслював, що, на відміну від професійних поетів, народні співці є одночасно і композиторами, і поетами, і виконавцями.

М. Рильський розрізняв «колективне творення в ч а с і», тобто «редагування широкими творчими силами тієї чи іншої речі, складаної певним індивідом» [Рильський 1987, XVI, с. 96] і «одночасну творчість колективом» (саме так іноді складаються частушки, коломийки). На думку В. І. Новак, теза про можливість «одночасно-групового методу» була породжена догматами Пролеткульту, які свідомо знецінювали значення індивідуального начала у суспільстві та його культурі. Не маючи можливості прямо відкинути безглуздий з наукових позицій «артільний метод», Рильський максимально його обмежує створенням другосортного агітаційного фольклору, – наголошує дослідниця [Новак 1999, с. 5].

Але навряд чи пролеткультівські ідеї могли серйозно вплинути на зміст статті, написаної 1957 року. І створювалися «колективним» способом не лише псевдофольклорні агітки. Рильський, згадуючи почуту на Житомирщині чудову пісню про льон, поетично відтворює картину її народження: «Я уявив собі процес утворення цієї пісні. Сонячний день. Відпочинок. М'язова втома, якій так часто товаришить духовне піднесення. Одна заспівала... друга підхопила... третя додала... А та – тихесенько пішла, в танець. За нею – інші... засміялися самі з себе, а тоді ще з більшим завзяттям почали знову... – і народилася пісня. Проте котрась перша заспівала? Звичайно... Без п е р ш и х, без з а с п і в у в а ч і в мистецтва, скільки б ми не говорили про його колективність, не буває» [Рильський 1987, XVI, с. 97–98]. Остання фраза якраз і розкриває розуміння Рильським проблеми колективності творення фольклору, що не збігається з пролеткультівськими уявленнями.

Особливу увагу вчений приділив героїчному епосові. Думи та історичні пісні він назвав «найдорожчим алмазом у короні многострадального, волелюбного, прекрасного й великого українського народу» (у «Вступному слові» до збірника «Укра-

їнські думи та історичні пісні», 1944) [Рильський 1987, XVI, с. 9]. Він відзначав вплив епосу на літературну творчість (від Т. Шевченка і М. Гоголя – до П. Тичини), на образотворче і музичне мистецтво.

У статтях, присвячених епосу, М. Рильський спиняється на значенні терміна «дума», відмінностях між думами та історичними піснями, специфіці художніх систем цих жанрів, класифікації «старих» дум тощо.

Дослідника дуже цікавила проблема виконавства у фольклорі. У наукових працях він писав про подвижницьку діяльність відомих кобзарів і лірників – О. Вересая, М. Кравченка, Є. Мовчана та ін. У 1958 році Рильський виступав з доповіддю про український героїчний епос на IV Міжнародному з'їзді славістів у Москві. Художньою ілюстрацією доповіді став виступ кобзаря Єгора Мовчана, який глибоко схвилював колеґ-славістів.

Учений підтримував зв'язки із сучасними йому представниками кобзарських цехів, розгорнув практично-організаційну роботу з відродження традицій виконавської майстерності – допомагав у виданні навчально-методичної літератури, пропаганді творчості співців, створенні художніх колективів.

Сьогодні ми знаємо, як переслідували у сталінський період кобзарів і лірників, навіть знищували музичні інструменти. І коли читаємо у статті «Живе відродження історії», що «у радянські часи творці епосу вільно дихнули: ганебному переслідуванню прийшов кінець, знуцання з них назавжди відійшло в минуле. Велика Жовтнева соціалістична революція... дала в руки йому, народові-художнику, його окремим талантам – поетам і співцям – велику зброю поетичного осмислення у змалюванні всіх проявів людської історії» [Рильський 1987, XVI, с. 58], то розуміємо, що Рильський тут віддав данину тогочасній «теорії» відродження героїчного епосу в умовах соціалістичного ладу.

Справді, фольклористами було зафіксовано й опубліковано десятки нових «дум», у яких оспівувалися події і герої революції та громадянської війни, вожді, здобутки індустріалізації. Народні співці слухняно виконували соціальне замовлення, використовуючи стилістику й образність традиційних епічних жанрів. А науковці так само слухняно збирали і коментували ці творіння – адже невизнання факту розквіту епічних традицій у радянський час могло мати надто сумні наслідки.

І все ж М. Рильський не міг повністю підкорятися тогочасним вимогам і заборонам. Заперечуючи теорію відмирання фольклору, він водночас негативно ставився до відвертих підробок, до чергових епічних «славослів'їв», що захоплено приймалися більшістю тодішніх дослідників.

У «Заключному слові» на Всесоюзній нараді з проблем епосу східнослов'янських народів (1955) науковець повідомляє, що співробітники ІМФЕ записали і передали до рукописного фонду близько 1,5 тис. нових народних пісень, серед яких є й історичні. А далі запитує: «Все ли они стоят на одинаково высоком художественном уровне? Не все, конечно. Но если из них хоть несколько десятков выдержат испытание времени, то и это прекрасно» [Рильський 1987, XVI, с. 62]. Цей поміркований скептицизм щодо якості сучасних пісень дисонує із загальноприйнятими тоді прогнозами щодо «розквіту» радянського фольклору.

М. Рильський вказував на спорідненість героїчного епосу українців та інших слов'янських народів. «Українська епічна героїчна поезія як частина творчості східних слов'ян багато має спільного з епосом російського і білоруського народів як з ідейно-тематичного боку, так і з боку використання в ній художньо-поетичних засобів» [Рильський 1987, XVI, с. 59], – пише він у статті «Живе відображення історії» (1955). А в статті «Героїчний епос українського народу» він конкретизує тезу про «спільність» деяких тем і образів слов'янських епосів: «Став-

лячись з належною обережністю до зближення окремих ситуацій і образів (наприклад, образу Альоші Поповича в билинах і Олексія Поповича в думі) і пам'ятаючи про різницю в часі походження російського билинного епосу та українських дум і про різну їх історичну долю, ми не можемо не визнати рис спільності в поетиці, в характері, в світогляді, притаманних цим творам народного генія» [Рильський 1987, XVI, с. 134]. Дослідник відзначав і наявність подібних рис в українському і південнослов'янських (болгарському і сербському) епосах.

Він писав про необхідність порівняльного вивчення фольклору слов'янських народів у той час, коли вітчизняна фольклористика значною мірою втратила науковий авторитет, і лише з початку 1950-х почала поступово ліквідувати той розрив наукових традицій, який відбувся у 1930–1940-х роках. Нагадаємо, що термін «компаративістика» тоді звучав одіозно й асоціювався лише з «буржуазною» наукою. Тому заяви Рильського про перспективність порівняльних досліджень епосу були достатньо прогресивними. До того ж учений вказував на фактори і причини появи спільних або подібних мотивів, образів, художніх прийомів: генетична спорідненість, типологічні збіги, історико-культурні зв'язки.

У своїх епосознавчих працях він наводить паралелі не тільки зі слов'янського фольклору, а й з найдавніших пам'яток словесності різних народів світу (згадуючи «Іліаду», «Одіссею», «Калевалу», «Манас» тощо) і тим самим (слідом за вченими XIX ст.) уводячи український епос до загальносвітового культурного контексту.

Писав Рильський не лише про український епос. Його праця «Сербські епічні пісні», уперше надрукована окремою брошурою 1947 року, була скороченою стенограмою публічної лекції, прочитаної в музеї В. І. Леніна в Києві 12 листопада 1947 року. Розрахована вона на широку публіку, тому стиль викладу – вільний, науково-популярний. «Пісні, про які йде мова –

законна гордість сербів» [Рильський 1987, XVI, с. 14], – зазначає вчений; він згадує видатних європейських письменників (зокрема і своїх співвітчизників), які захоплювалися сербським епосом – Пушкіна, Гете, Міцкевича, Старицького, Лесю Українку. Розповідає про знаменитого збирача і дослідника Вука Караджича, чий збірник «Српске народне пјесме» (1841–1862) використовували кращі перекладачі (і сам Рильський); про походження назв пісень – «юнацькі» та «гайдуцькі», про музичний інструмент («гусла»), під акомпанемент якого вони виконувалися, про гусярів, їхні школи. Спиняється і на стилістичних особливостях цих пісень, дає періодизацію виникнення основних сюжетів і циклів.

Свою розповідь про сербський епос Рильський ілюструє власними перекладами. Стаття «Сербські епічні пісні», а також виданий 1946 року збірник перекладів з такою ж назвою – ще один його внесок у розвиток славістики в Україні. У «Вступному слові» до колективної монографії «Міжслов'янські фольклористичні взаємини» (1963) вчений вказує на традиції, що на них має орієнтуватися вітчизняна наука: «Я не помилюсь, коли скажу, що українська славістика віддавна живилась і окрилювалась ідеєю слов'янської єдності, прибічниками якої були свого часу Пушкін і Міцкевич, Коллар і Шафарик, Петко Славейков і Любен Каравелов, Вук Караджич і Петро Негош – і наш Тарас Шевченко» [Рильський 1987, XVI, с. 164]. Він називає відомих славістів минулого (від О. Бодяньського до К. Квітки та Ф. Колесси, особливо виділяючи роль І. Франка у розвитку слов'янознавства). Зі своїх сучасників Рильський виділяє Л. А. Булаховського, «що очолював і гуртував наші славістичні сили, видатного лінгвіста, наукового і громадського діяча» [Рильський 1987, XVI, с. 166], з яким його зв'язували не лише ділові, а й дружні стосунки.

М. Рильський виявляв глибоку обізнаність у проблемах сучасних йому фольклористики та етнографії. Так, він звер-

тався до питань текстології фольклору, зокрема можливості й доцільності збереження діалектних особливостей мови у фольклорних виданнях. У 1958 році на сторінках «Літературної газети» розгорнулася дискусія щодо збірника «Українські народні казки, легенди, анекдоти» (1957, редактор П. Попов, укладачі Г. Сухобрус і В. Юзвенко). Розпочав її Л. Горовий «Реплікою фольклористам» («Літературна газета», 1958, 25 лют.), у якій засуджував практику публікації фольклорних матеріалів, де відтворено мовний «суржик» їх носіїв. У цій самій газеті 4 квітня він вміщує «Ще одну репліку фольклористам», знову відстоюючи необхідність уважного ставлення до мови публікацій. У тому ж номері М. Рильський друкує «Кілька зауважень», де пише про правомірність збереження у виданнях відступів від літературної мови, що відбивають специфіку побутування фольклору.

О. Бріцина вважає, що і через кілька десятиліть ця дискусія не втратила своєї актуальності – насамперед через механічне застосування критеріїв, сформованих у галузі літературознавства і професійного мистецтва, до зразків традиційної творчості [Бріцина 1995, с. 6].

Рильський не раз підкреслював необхідність співробітництва різних наук. Так, у статті «Золоті розсипи народної мудрості» (1955) він писав, що «тісне співробітництво етнографа й фольклориста, іншими словами, – вивчення тих явищ народного життя і побуту, на ґрунті яких зріс у народу той чи інший поетичний твір, є річчю samozрозумілою і цілком обов'язковою» і продовжує наполягати на тісному зв'язку «між фольклористикою словесною і музичною», а також на природному контакті «і з іншими близькоспорідненими дисциплінами: мовознавством (особливо діалектологією) і літературознавством» [Рильський 1987, XVI, с. 70].

Про доцільність об'єднання зусиль представників різних галузей знання писав Рильський і у своїй етапній робо-

ті «Стан і завдання етнографії на Україні» (1954), що ввійшла до 20-томника його творів під назвою «Питання етнографії». Він вважає, що етнограф не може обійтися без «вторгнення у фольклористику», без лінгвістичної підготовки. «Ми, розуміється, повинні строго окреслити обсяг етнографії як окремої дисципліни, відмежуватись від інших областей знання. Але відмежуватись – не значить одгородитись. Навпаки: якнайпліднішим є тісне і повсякчасне кооперування етнографів з мовознавцями, мистецтвознавцями, істориками літератури та ін. Таке кооперування, до речі, не набуло ще у нас належного розмаху» [Рильський 1987, XVI, с. 174].

Характерно, що в 1950-х роках учений фактично закликав до використання комплексного підходу до явищ матеріальної та духовної культури народу.

Сьогодні формується нова парадигма фольклористики, посилюється зв'язок цієї науки із соціологією, культурологією; що ж стосується лінгвістики, то акцент зміщується на взаємодію з когнітивною та соціолінгвістикою.

Фольклористичні праці М. Рильського, написані в 1940–1950-х роках, не позбавлені ідеологічних штампів і обмежень, характерних для гуманітарних досліджень того часу. Офіціозна радянська наука з підозрою або відкритим несприйняттям ставилася до спадщини попередників, не визнавала неортодоксальних поглядів. Тому доводилося або повністю підкорятися офіціозу, або шукати можливості відстоювати свої ідеї, свій неупереджений підхід до традиційного фольклору і новотворів. Праці кращих дослідників у той період відзначалися певною подвійністю: тенденційність у підборі матеріалів і «теоретичний офіціоз» поєднувалися з постановкою справді актуальних проблем і новаторськими ідеями.

Такими були і статті М. Рильського з красномовними назвами «Песни народа Советской Украины», «Голос народу», «Поэзия і народна творчість про воз'єднання українського народу

в єдиній українській Радянській державі», «Великий Жовтень і народна творчість»... Тут є всі «прикмети часу»: цитування В. Леніна, М. Калініна, А. Жданова, М. Горького, згадування комуністичної партії, яка «спрямовувала і спрямовує» розвиток радянської фольклористики; приклади пісенних новотворів, що оспівують Леніна і партію, та інші реалії соціалістичної епохи. Більшість із цих «сучасних пісень» були просто римованими пропагандистськими гаслами – на зразок віршів народної поетеси Ольги Добахової: «Воля партії могутня // Нам відкрила ясні дні // Маяками комунізму // Сяють ленінські вогні». Нарешті, твердження: «Ми визначили вище художній метод радянського фольклору як метод с о ц і а л і с т и ч н о г о р е а л і з м у» [Рильський 1987, XVI, с. 79], вміщене у статті «Золоті розсипи народної мудрості». Повторення затертих «теоретичних» постулатів було вимушеним; віддавши «кесарю кесарево», М. Рильський приступав до вирішення питань, які його серйозно цікавили, висловлював думки, що йшли врозріз із усталеними формулами. Наприклад, він закликав учених знаходити і підтримувати народні таланти, «як огню, боячись їх нівелювання, їх підведення під загальноприйнятій взірець і т. ін.! Нівелювання – смерть мистецтва» [Рильський 1987, XVI, с. 88]. Він писав про шкідливість «фетишизації народної творчості взагалі» та спроби фольклористів знаходити вплив народної словесності у всіх без винятку літературних шедеврах (не враховуючи, наприклад, впливів філософської та взагалі наукової думки). «Бачимо інколи фетишизацію і сучасної народної творчості, коли все чи мало не все, що вийшло “з уст народу”, наперед оголошується вершиною художності та ідейності, до якої, виходить, тільки “підтягатися” треба Шолохову чи Гончару, Малишку чи Твардовському, Чиковані чи Кулешову» [Рильський 1987, XVI, с. 92].

Рильський неодноразово закликав своїх колег звернути увагу на робочий фольклор, вважав, що об'єктами монографічних

досліджень в етнографії мають бути і селянство, і робітничий клас. Фольклор робітничого середовища (зокрема й трудових мігрантів) в ІМФЕ вивчався у наступний період; наприклад, у 1970-ті роки відомий фольклорист-музикознавець С. Грица разом з групою співробітників здійснила ряд соціально-фольклористичних досліджень на новобудовах (у тому числі й на Чорнобильській АЕС).

Максим Рильський у своїх фольклористичних і етнографічних працях певною мірою залишався в рамках теоретичних та ідеологічних обмежень свого часу. Однак він зумів виділити найважливіші проблеми і завдання цих наук, підготував гідні наукові кадри, ініціював відродження славістики, розробив основи деяких фундаментальних проєктів (наприклад, багатомного видання «Українська народна творчість»), зробив помітний внесок у вивчення епічної творчості.

Особливе місце у творчій спадщині М. Рильського посідають його переклади сербського епосу. Перебуваючи 1945 року в Белграді, поет пише Б. Турганову (перекладачеві, який багато зробив для ознайомлення російського читача з українською літературою): «Пишу к Вам из чудесной Югославии, куда неотвратимо послал меня Славянский комитет... Кстати, пишу здесь “Югославские мелодии” (возможно, це попередня назва поетичного циклу «Югославські нариси», 1945. – *Т. Р.*) и собираюсь переводить сербские песни (имею уже всего Вука Караджича – 11 томов)» [Рильський 1988, XIX, с. 242].

Переклади сербських народних пісень в Україні мають давню традицію. Їх здійснювали відомі поети і діячі культури М. Шашкевич, Я. Головацький, А. Метлинський, О. Барвінський, М. Старицький (який видав 1876 року збірник «Сербські народні думи і пісні» – 48 перекладів), І. Франко та ін. У ХХ ст. сербський епос перекладали В. Поліщук, Я. Шпорта, Л. Первомайський та ін. Історію україномовної інтерпретації сербських епічних пісень досить детально виклав М. Гуць у

монографії «Сербохорватська народна пісня на Україні» [Гуць 1966]. Одним з кращих досягнень у цій справі він вважає збірник перекладів М. Рильського «Сербські епічні пісні» (1946). До виходу в 1955 році книжки «Сербська народна поезія» (підготовленої М. Рильським і Л. Первомайським) цей збірник був основним джерелом ознайомлення українського читача із сербським епосом.

До збірки входять сімнадцять перекладів пісень, в яких відображені різні періоди історії Сербії: битва при Косово, подвиги Марка Королевича, гайдуків і ускоків. Частина цих текстів уже була перекладена М. Старицьким, є і нові переклади. Розглядаючи переклади Рильського, М. Гуць звертає увагу на їхню смислову відповідність оригіналам, точність передавання специфічних мовних зворотів, прямої мови персонажів, ретельний підбір мовних засобів; відзначає вплив на переклади українських народних пісень і дум, з яких поет черпає багату символіку, метафори, архаїчні образи [Гуць 1966, с. 164–173].

Як відомо, М. Рильський був одним з провідних у свій час перекладознавців, і його інтерпретації іншомовних поетичних творів здійснювалися згідно з розробленими ним теоретичними підходами.

Він послідовно виступав проти буквалізму, тобто формального ставлення до оригіналу, висунув тезу про необхідність передавати «творчу домінанту» поета (чи твору), що перекладається, – тобто рису, яка є в оригіналі основною, найхарактернішою. «Для цього, – писав Рильський у статті “Пушкін українською мовою”, – доводиться пожертвувати другорядними рисами оригіналу. Перекладу без жертв не буває» [Рильський 1987, XVI, с. 218]. Зберігаючи в перекладах сербського епосу «десетерец», Рильський заради ритмомелодики іноді «жертвує» постійними епітетами («зелом зеленом» – «ялиною густою») і в той же час, по можливості, зберігає специфічну образність сербського фольклору («дім білий», «чорний Арапин»,

«крила соколові», «очі лебедині» тощо). «Сербські епічні пісні» – ще один блискучий приклад перекладацької майстерності, яка спирається і на талант поета, і на глибокі знання в галузі теорії перекладу.

У вступній статті до збірника Л. А. Булаховський дуже високо оцінює ці переклади: «...під пером такого майстра слова як Максим Рильський, та до того ж слова українського, з його традиційною майстерністю саме на службі історичного фольклору (пісні та думи) сербська епічна поезія, раніше відома з менш досконалих перекладів на українську мову (найкращі – 1876 р. – М. Старицького), доноситься до читача в усій її свіжості та художній силі. Рильський майже еквівалентно передає і ритм сербського “десетерца” (десятискладового вірша), і вигини вкладеного в нього стилю» [Булаховський 1946, с. 14–15].

У своїй оригінальній поезії М. Рильський також звертався до стилістики, образності, мотивів фольклору. Художній світ поета надзвичайно різноманітний і багатозвучний. У ньому – особливо, якщо ми звернемося до ранньої творчості – дивовижно переплітаються мотиви й образи світової літератури («Гомерове море», Одісей, Кипріда, «білоодежна Дездемона», «співучий Лангедок», імена великих письменників минулого – Софокла, Гете, Достоевського, Пушкіна та ін.) і суто фольклорні персонажі та тропи («плугатар», який нагадує билинного Микулу Селяниновича, воли, що «сивіють» – пор. народнопісенні «сиві воли»; «синє небо», «весняний цвіт», «яблука червоні» тощо).

Звернення до світової класики, характерне саме для раннього періоду творчості, пов'язане насамперед з належністю поета до групи українських неокласиків, естетичною платформою яких було тяжіння до суворої форми, до традицій античності, до великої спадщини світової літератури. Саме за «книжність» і «естетизм» поезія М. Рильського неодноразово піддавалася жорсткій критиці.

Поетові нерідко дорікали за «споглядальність» і «статичність», за «відрив» від реалій життя. Навіть такий тонкий аналітик, як О. І. Білецький, оцінював відхід Рильського від неокласицизму і звернення до теми соціалістичного перетворення суспільства як значне досягнення. Однак відчувається, що його по-справжньому зачаровують вірші зі збірників «Під осінніми зорями», «Синя далечінь», «Крізь бурю й сніг», в яких «пейзажі, портрети, натюрморти стають речовими, конкретними. Наче сонячне проміння, пройшовши по землі, примусило її вигравати різноманітними барвами. Світ оживає, стає веселим...» [Білецький 1966, с. 171].

Сьогодні дослідники звертаються насамперед до інтимної та пейзажної лірики М. Рильського, відзначаючи ті особливості його поезії, які вдавалося зберегти в умовах «пролетарської диктатури та ідеологічного тиску» (що найяскравіше виявлялися у кращі, відносно вільні періоди його творчої біографії) – безпосередність емоційного самовиявлення, відкритість, гармонійність співвідношення інтелекту і почуття, життєлюбство. Л. Новиченко пише: «У своєму світовідчужанні Рильський – натхненний віталіст, сповідувач власної, поетичної, “філософії життя”» [Новиченко 1993, с. 167].

І. Юдкін також відзначає «глибоку внутрішню спорідненість» творчої програми неокласиків «з течією в розумовому житті України, яка дістала назву “філософії життя”» [Юдкін 2008, с. 94] і підкреслює, що однією із центральних тем творчості Рильського є цілісність живого світу. Саме в циклах віршів 1920-х – початку 1930-х років звучать мотиви ідилічного спокою на лоні сільської природи (де роси падають на «білу гречку», у небі тріпотить коршун, «дрімає старий дім», бродять у тіні дерев напівсонні кури), «голосу трави» («пісня віщої трави»), нерозривного зв'язку ліричного героя із землею. Мотиви й образи цих творів виявляють глибинний або безпосередній зв'язок із фольклором, з архетипами національної

свідомості. І. Юдкін називає подібні мотиви з'єднувальними ланками до «філософії життя» («зелений шум», відомий з веснянок, возвеличення землі – мотив, що варіюється у фольклорі, зокрема в обрядовому), наголошує, що характерна для описової поезії «безподієвість» є однією з провідних тенденцій неокласицистичного ліризму [Юдкін 2008, с. 101].

Але тиша, спокій, ідилія «гарячого літа», наприклад, у вірші «Дрімає дім старий...» – не самодостатній образ: тут виникає особливе відчуття «завмерлого часу» («...Мені здається: час уже не йде, // Спинився і завмер. І вже на вічні віки // Розлігся на землі зелений літній день»), яке приводить до думки про вічність: «... Вічність // Прийшла й поклала руку на чоло».

Л. Новиченко, досліджуючи образні мотиви, що найчастіше трапляються в поезії Рильського, особливо виокремлює ряд архетипових за природою образів-символів (вода та семантично пов'язані з нею образи дощу, моря, річок – як першооснова життя; жага – як поривання людини до абсолютних цінностей, дерево – друг поета у світі природи тощо). Зазначимо, що раніше і О. Білецький писав про роль образу-символу води в художньому світі поета. Він згадує Піндара, який «починає свою першу олімпійську оду хвалою воді, золоту, сонцю – найпрекраснішим речам у світі»; Фалеса, який вважав воду первинною стихією, родоначальницею всього живого. У Рильського «хвала воді і хлібові має інше значення. Не можна жити без них, як не можна жити без вітчизни. Це символи безмежно-інтимної, нерозривної єдності з найсвятішим – рідною землею» [Білецький 1946, с. 32].

Мотив води (дощу, грози) проходить через усю творчість поета, іноді набуває самостійного значення, стаючи основною темою окремого вірша або поетичного циклу. Прикладом може послужити «Дощова трилогія» (книга «Літо», 1936) – твір внутрішньо суперечливий за тональністю, ступенем щирості.

Похмурий день, «каламутний, сірий дощ», «у полі осінньому мряка», «тротуари, мокра ляпаниця», «осіння... холодна мжичка» – ці присмеркові мотиви взагалі характерні для частини творів Рильського другої половини 1920-х – 1930-х років, здавалося б, є свідченням песимістичних настроїв, почуття безнадійності. Але (відповідно до основного значення архетипу води) холодний затяжний дощ таїть у собі життєстверджувальну силу («Вщедряє землю сірий дощ, // Рoste життя на бруку площ»), осінній пейзаж лише відтіняє світлі спогади («Восени – крізь дощ і крізь тумани // Я грозу пригадую колишню...»), живі пристрасні почуття, «кохання ніжну втому». І все ж цей сповнений печалі та надії триптих не позбавлений символів «нової епохи», раціоналістично введених до ліричного твору («У серці Жовтень палає Травнем», «Безмежність одкрив незрячим // Найзіркіший з людей – Ілліч!» тощо).

Л. Новиченко назвав стилістику віршів, написаних у дусі «обов'язкових партійних тез», «чужим письмом», причому ці нав'язливі «чужі» слова і фрази потрапляли і до лірики, і ліро-епічних поем, не обмежуючись сферою «громадянської» поезії. Дуже часто громадянські вірші Рильського містять не лише безликі тропи й агітаційні штампи (типу «рідна Москва», «старший брат», «зоря над світом», «ясна дорога»), а й стилізації під фольклорну образність. «Моя батьківщина – це крила орла», «Моя батьківщина – подолана ніч, // На кремені вирослий колос» (варіант «формули неможливого», характерної для народних ліричних пісень, балад), «Гей, веселі наші береги // Горда, смілива радянська жінко!» – усі ці «гей», «лани», «орли», «колоси» в агітаційних поезіях звучать, як правило, фальшиво, фольклор тут експлуатується із суто ідеологічною метою, його образи перетворюються на штампи.

Поема-«видіння» «Жага» (1942), написана в евакуації, поєднує глибоко щирі переживання поета про долі рідної землі, його

тугу, біль, тривогу і надії зі стереотипами зображення «проклятого минулого» в душі офіційної історіографії (поневірвання трудового люду в царській Росії, розклад самодержавства тощо). «Голоси поеми» прославляють «велику і чисту» воду, «святий хліб», хліборобську працю, кохання. Серед спогадів – весняний день, поет із сином і дружиною пораються у своєму ірпінському саду, а в небі – ключ гусей, і в їхньому гелготанні вчуваються:

Добросусідські вигуки та сміх,
Як тут, у нас. – О гуси, гусенята!
Прилиньте нині взяти на крилята
Земних дітей! Та ні! Дарма! Дарма!
Мій сад – пустеля, і мій дім – тюрма!

Звернення до гусей – пряма цитата з народної казки, а ось останні два рядки можна тлумачити по-різному: і як тугу за батьківщиною, окупованою фашистами, і як почуття духовної неволі, пригніченості творчої особистості, змушеної згинати-ся під тиском ідеології, соціального замовлення.

У поемі є і не дуже вдала спроба розроблення нового казкового сюжету: дівчина-Україна зустрічає юнака Жовтня, що провіщає здійснення мрій про щасливе майбутнє.

Трапляються в поетичній спадщині Рильського і нарочиті стилізації під фольклор. Так, він написав пісню для кінофільму «Кривавий світанок» (за повістю М. Коцюбинського «Fata morgana»). У листі на Київську кіностудію художніх фільмів (18 липня 1955 р.) поет сповіщає: «Посилаю Пісню Марка Гуці, написану в традиційних алегоричних образах, виходячи з припущення, що така пісня на Україні на зорі Першої революції була» [Рильський 1988, XIX, с. 402].

Справді, образний ряд цієї пісні – традиційно-фольклорний: «чорні круки» (символ соціального ворога), «клекот орлиний», «червоний мак» (символи повсталого народу), «ясна

зоря», «вітри буйнокрилі» та ін. – усі ці формули і тропи взяті з дум і ліричних пісень. Але «Пісня» не справляє враження фольклорного твору: ідеологічна заданість надто псує текст, викликаючи почуття штучності.

Відзначимо, що «чуже письмо» поступово витісняється з віршів, створених в останні роки життя поета, про що свідчить, наприклад, його збірка «Троянди і виноград». І наступним поколінням залишається справжня його поезія – медитативна, мудра, гуманна, глибинно філософська й органічно пов'язана як зі світовою класикою, так і зі стихією української народної пісні.

ЛІТЕРАТУРА

Білецький О. Творчість Максима Рильського // *Рильський М.* Поезії : у 3 т. – К., 1946. – Т. 1.

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

Білодід І. Невгамовне серце // *Незабутній Максим Рильський* : спогади. – К., 1968.

Бріцина О. Ю. Історія однієї текстологічної дискусії та її сучасне відлуння // Міжнародна конференція «М. Рильський і світова культура з погляду сучасності» (Київ, 16–17 березня 1995 року) : тези доп. і повідомл. – К., 1995.

Булаховський Л. А. Сербський народний епос // *Сербські епічні пісні.* – К., 1946.

Гуць М. В. Сербохорватська народна пісня на Україні. – К., 1966.

Дейч О. Дорогою дружби // *Незабутній Максим Рильський* : спогади. – К., 1968.

Новак В. І. Фольклористична діяльність М. Т. Рильського : автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1999.

Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964). – К., 1993.

Рильська-Мартинюк М. Мій дядько // *Незабутній Максим Рильський* : спогади. – К., 1968.

Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – К., 1987. – Т. 16.

Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – К., 1988. – Т. 19.

Юдкін І. Неокласицизм М. Рильського : рефлексія історії // *Юдкін І.* Формування визначників української культури : культурологічні студії. – К., 2008.

Фольклор занимает важное место в научном и художественном творчестве М. Рильского – поэта, переводчика и ученого. Возглавляя Институт искусствоведения, фольклора и этнографии свыше двух десятилетий, Рильский активно занимался подготовкой кадров (в частности славистических), возрождал научные направления, у которых были в Украине давние традиции (этнография, славянская фольклористика, антропология). В его статьях, рецензиях, докладах рассматриваются актуальные и сегодня вопросы эпосоведения, сравнительного изучения фольклора, исполнения, принципов издания народнопесенных сборников, перспектив развития фольклористики и этнографии. В то же время фольклористические труды Рильского не лишены определенных идеологических и теоретических штампов и ограничений, характерных для гуманитарных исследований советского периода. Рильский обращался к фольклору славян и как переводчик – его сборник «Сербские эпические песни» принято считать одной из лучших интерпретаций сербского эпоса на украинском языке. В оригинальной поэзии М. Рильского прослеживается влияние украинского фольклора (использование мотивов, образов, тропов, стилизаций под народные песни).

Ключевые слова: фольклористика, этнография, эпосоведение, украинский фольклор.

УДК 929Рильський+001.89

Н. В. Широкова

НАУКОВО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

У статті розглядається науково-організаційна і громадська діяльність М. Т. Рильського, зокрема його діяльність на посадах директора ІМФЕ АН УРСР, голови Правління Спілки письменників України, голови Українського комітету славістів. Приділяється увага діяльності М. Т. Рильського в галузі славістики (у Всесоюзному слов'янському комітеті, Українському комітеті славістів), а також у редколегіях «Української радянської енциклопедії» та інших виданнях.

Ключові слова: організація науки, Спілка письменників України (СПУ), Всесоюзний слов'янський комітет, Український комітет славістів.

M. T. Rylski's scientific and managerial activity is regarded in particular his activity as the director of the Institute for Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukrainian SSR, as the president off the management of the Union off Writers of Ukraine and the president of the Ukrainian committee of Slavists. Special attention is paid for M. T. Rylski's activity in the realm of slavistics (The All-Union Slavonis Committee, the Ukrainian Committee of Slavists), as well as to his participation in the editorial board of the Ukrainian Soviet Encyclopedia and other editions.

Keywords: scientific management, the Union of Writers of Ukraine, the All-Union Slavonic Committee, the Ukrainian Committee of Slavists.

М. Т. Рильський – видатний український культурний і громадський діяч, поет, літературознавець, фольклорист, перекладач. Його перу, крім поезії, яка стала класикою української літератури, належить і чимала кількість перекладів, оперних лібрето, текстів пісень, а також критичні й наукові статті з літературознавства, фольклористики, мистецтвознавства, майстерності перекладу та чималий публіцистич-

ний доробок. Л. Новиченко писав, що «загальноновизнаним є хист Рильського-публіциста, який з особливою силою розкрився в його статтях часів війни та в післявоєнні роки, причому й тут він майстерно володів багатьма реєстрами – від кличної, трибунної патетики до інтимної, добродушно-лукавої розмови “віч-на-віч” з читачем. Нарешті, таке широке поле його діяльності, як літературознавство, критика, фольклористика, багатогранні проблеми перекладацької майстерності, – поле, де Рильський-поет виступав у безпосередній спілці з Рильським-ученим» [Новиченко 1980, с. 3].

М. Рильський завжди мав багато громадських обов'язків, які забирали чимало часу, потребували і віддачі фізичних сил. Він був головою Правління Спілки письменників України (1943–1947 рр.), членом Правління Всесоюзного слов'янського комітету (1946–1964 рр.), членом Правління Спілки письменників СРСР, головою Українського Комітету славистів (1962–1964 рр.), членом Комітету з Державних премій у галузі літератури і мистецтва при Раді Міністрів СРСР [Історія Академії наук Української РСР 1967, с. 397]. Він був також депутатом Верховної Ради СРСР (2-го, 3-го, 4-го і 5-го скликань) та депутатом Верховної Ради УРСР (2-го скликання).

Багато років творчого життя М. Рильського тісно пов'язано з Академією наук України. На початку Великої Вітчизняної війни ІМФЕ, як і інші академічні установи, був евакуйований до м. Уфи, де певний час існував у складі Інституту суспільних наук АН УРСР.

У червні 1942 року у зв'язку з поділом Інституту суспільних наук на кілька окремих установ було створено Інститут народної творчості і мистецтва АН УРСР, куди ввійшли науковці (фольклористи та мистецтвознавці) і творчі працівники (композитори, художники, архітектори). Інститут мав відділи музики, фольклору й образотворчого мистец-

цтва. У листопаді 1942 року директором інституту був призначений М. Т. Рильський, який працював на цій посаді понад 20 років.

Перебуваючи під час евакуації в Уфі (1941–1943 рр.) і в Москві (серпень 1943 – березень 1944 рр.), працівники інституту продовжували досліджувати українську народну культуру та мистецтво, зокрема народну творчість і побут українських переселенців у Башкирії, культуру башкирського народу, фольклор періоду Великої Вітчизняної війни [Історія Академії наук Української РСР 1967, с. 29]. Ще 1943 року в Уфі, де академічні інститути продовжували працювати в евакуації, М. Рильського було обрано дійсним членом Академії наук УРСР. У цьому ж році його плідна поетична праця була відзначена присудженням Сталінської премії за збірки поезій «Слово про рідну матір», «Світова зоря», «Світла зброя» і поему «Мандрівка в молодість».

Ще до війни почалася робота зі складання нового російсько-українського словника, над яким працювали науковці Інституту мовознавства АН УРСР. Завершувати її вже в евакуації Президія АН УРСР доручила членам редколегії – мовознавцям М. Калиновичу і Л. Булаховському та М. Рильському – як літератору. Науковій роботі, безперечно, заважали не тільки важкі умови евакуації, а й нестача багатой картотеки, яку протягом кількох років склали науковці в Києві, та неможливість її поповнення і оновлення. І все ж роботу над словником, що містить 80 тис. слів, було завершено і видано його 1948 року Державним видавництвом іншомовних і національних словників у Москві. На пам'ять про цю подію М. Рильський пише «Сонет про словник» з посвятою Михайлові Калиновичу та Леонідові Булаховському. Як відомо, цей словник у виправленому і доповненому вигляді чотири рази за життя поета і науковця перевидавала Академія наук УРСР. І скрізь на першій

сторінці – імена трьох академіків (М. Калинович, Л. Булаховський, М. Рильський), які доклали багато зусиль, щоб з'явилася така фундаментальна важлива праця.

У 1950 році Рильському було присуджено ступінь доктора філологічних наук, а в 1958 – обрано дійсним членом Академії наук СРСР. Коли його вітали з обранням, він сказав: «Що ж, це означає – більше працювати. Високе звання – високі обов'язки і труд». І продовжував працювати як учений, літературознавець. За свою невтомну працю він був нагороджений орденом Леніна (1955 та 1960 рр.). У 1960 році за збірки «Троянди й виноград» і «Далекі небосхили» поетові було присуджено Ленінську премію.

У червні 1945 року в Україні було започатковано видавничу програму «Золотий фонд нашої літератури», здійснення якої мало на меті поповнити книжковий фонд, скарби якого були знищені під час війни. Як голова СПУ М. Рильський брав активну участь у розробленні й реалізації цього задуму. Уже тоді йшлося про видання творів І. Франка у 25-ти томах, Лесі Українки – у 10-ти, І. Нечуя-Левицького – у 12-ти, П. Куліша – у 10-ти, І. Карпенка-Карого – в 6-ти, Б. Грінченка – у 5-ти. На одному із засідань Рильський запропонував «подумати про список іноземної літератури і літератури братніх народів», а також відновити Держнацменвидав України, який існував до війни. Він підтримував думку про перевидання творів Д. Яворницького, О. Потебні, Д. Багалія. Багато з наміченого було зроблено, а дещо й донині чекає своєї черги.

Дуже плідно Рильський працював в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії, де його спочатку було затверджено вченим секретарем – у січні 1942 року, а з грудня того ж року – директором цього багатогалузевого закладу. З перших же днів свого перебування на цій посаді Максим Тадейович безпосередньо займався науковою роботою, ви-

ступав з доповідями на сесіях АН УРСР і пленумах правління СПУ, друкував праці в наукових виданнях і пресі. Ще під час евакуації було підготовлено до друку тритомну «Історію України», «Історію української літератури», мовознавчі праці, уже згаданий «Русско-украинский словарь».

Вагомим був у той період і внесок очолюваного М. Т. Рильським інституту: проведено експедиції та зібрано матеріали для монографії «Українці в Башкирії», підготовлено праці «Український радянський фольклор» і «Башкирський музичний фольклор». Поміж актуальних тем інституту було збирання і вивчення фольклору років війни. Більша частина зібраного матеріалу ввійшла до збірника «Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну», виданого АН УРСР за редакцією М. Рильського 1953 року.

Ім'я видатного поета і науковця стоїть (серед членів редакційної колегії) на початку ще двох монументальних праць – тритомного «Русско-украинского словаря» (1968) та 11-томного «Словника української мови» (тут тільки на першому томі). За роботу над російсько-українським словником поміж інших учених М. Рильський удостоєний звання лауреата Державної премії УРСР у галузі науки і техніки (посмертно).

Директор інституту, відповідальний редактор монографій працівників цієї науково-дослідної установи та журналу «Народна творчість та етнографія», член редколегії (у різні роки) журналів «Славяне», «Дружба народів», «Вітчизна», «Всесвіт», «Літературної газети», член комітету з Ленінських премій у галузі літератури і мистецтва, член ряду вчених рад. А ще редагування рукописів і друківаних матеріалів, обов'язки члена видавничої ради Держкомлітвидаву України і редколегії Української Радянської Енциклопедії – такою була колосальна робота поета-академіка.

Ще на початку 1930-х років була спроба підготувати і видати Українську Радянську Енциклопедію (УРЕ). Проте

в умовах того часу редакційна колегія не змогла виконати своє завдання, і робота над підготовкою енциклопедії припинилася.

Відповідно до постанови ЦК КП України і Ради Міністрів УРСР від 18 грудня 1957 року «Про видання Української Радянської Енциклопедії», при Президії Академії наук УРСР було створено на правах науково-дослідної установи Головну редакцію Української Радянської Енциклопедії на чолі з головним редактором УРЕ М. П. Бажаном. У складі Головної редакційної колегії УРЕ в різний час були провідні науковці Академії наук УРСР, серед яких і М. Т. Рильський [Історія Академії наук Української РСР 1967, с. 159–160].

Протягом 1958–1959 років було оформлено науково-редакційний колектив Головної редакції УРЕ в складі 25 редакцій і відділів, у тому числі науково-галузевих редакцій: археології та етнографії; літератури, мови та фольклору; мистецтва та ін. М. Рильський прискіпливо вникав у роботу над УРЕ, вкладав багато знань і досвіду, але водночас не полишав роботи ні літературної, ні наукової. Протягом 1951–1964 років вийшло друком одинадцять окремих видань дослідницьких і критичних праць М. Рильського. Це збірки статей і монографічні дослідження, наприклад «Героїчний епос українського народу», «Література і народна творчість», «Про мистецтво», доповідь на Міжнародному з'їзді славістів «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу» та ін. Це свідчить про те, що «Рильський таки був ученим, глибоким знавцем не тільки літератури – вітчизняної і світової, але й народної творчості, музики, театру, знавцем, до чийх думок, порад і зауважень прислухалися найвидатніші спеціалісти з відповідних галузей знання. Інша справа – сам стиль його статей і розвідок, в яких завжди відчувався поет з своєю особливою художницькою проникливістю в предмет, з своїм суб'єктивним – у хорошому розумінні – ставленням

до нього, з своїм образним, емоційним, а часом і справді вогнистим способом викладу» [Новиченко 1980, с. 4].

Багатий творчий доробок М. Рильського може стати в пригоді й сучасним мистецтвознавцям, дослідникам театру, музики та кіно. Його статті про видатних майстрів сцени (таких як Кропивницький, Саксаганський, Бучма, Заньковецька), композиторів (Лисенко, Шопен, Бетховен та ін.), виконавців-співаків (Литвиненко-Вольгемут, Козловський та ін.), улюбленого кінорежисера О. Довженка, якому присвячено кілька статей, є свідченням широти мистецьких уподобань і багатогранності таланту автора.

«Цим і визначається своєрідний характер роздумів поета про людську красу і красу мистецтва, про багатство людської особистості і розквіт людської індивідуальності; про місце в житті людини, незалежно від її фаху, мистецтва й про естетичні проблеми творчого процесу митця; про традиції і новаторство, про музу – натхненницю справжньої творчості й моду – умовну і скороминущу красивість; про одвічну боротьбу нового з старим у мистецтві, про класику і сучасність; народність і національний характер нашого мистецтва, високі громадсько-художні цілі й обов'язки митця та про риси майбутнього» [Йосипенко 1962, с. 6]. Статті про мистецтво та митців М. Рильського свідчать не лише про глибоке знання творчого процесу, а й про повагу до праці митців, яким вони присвячені, та можуть бути взірцем для інших мистецтвознавців. Тож доцільно буде навести уривки з різних статей про мистецтво: «Усе моє свідоме життя слово “Саксаганський” було для мене символом високої майстерності»; «Якщо і збереглись фонографічні валки з записами монологів і співів Панаса Саксаганського, то дадуть вони молодшим нашим сучасникам дуже часткове уявлення про його майстерність у слові, а майстерність гриму, жесту, поз, уміння одягатися, манери триматися на

сцені ніякі фотографії ані зарисовки, звичайно, не можуть передати»; «Майстерність комедії доведена була Саксаганським до рівня досконалої віртуозності, в якій – поряд з гримом, з “обігранням речей” на сцені, з безпомилковим почуттям партнера і ансамблю – перше місце займала подача фрази» [Рильський 1986, XV, с. 197–199]. Це стаття «Брати Тобілевичі», присвячена корифею української сцени.

Кілька статей М. Рильський присвятив Олександрові Довженку, якого поважав і яким захоплювався. «Змолоду вчитель, художник, потім кіносценарист і кінорежисер, письменник – прозаїк, памфлетист, драматург. Це все так і це не покриває всього Довженка, і все це у нього перепліталось, і на всьому цьому лежала печать неповторної індивідуальності творчої людини»; «Довженко не боїться – як і ніколи не боявся – надмірностей, перебільшень, зовні неправдоподібних ситуацій, бо під тим усім криється в нього велика правда життя» («Поема про людину»). У статті «Олександр Довженко» М. Рильський пише, що «Довженкові, як мало кому навіть із дуже визначних художників і громадських діячів, властива була непохитна щирість і цільність. Довженко-художник, Довженко-людина, Довженко-громадянин – це було одно, це була гармонія, яку рідко коли можна зустріти»; «Все, що робив Довженко, викликало такий жвавий обмін думками, такі часом і суперечки, які викликають тільки серйозні й великі творчі явища» [Рильський 1986, XV, с. 230].

Рильського з Довженком пов'язувала багатолітня дружба, тому він тяжко переживав нападки на нього і на його фільми та після смерті кінорежисера вперто відстоював його право на отримання Ленінської премії.

М. Рильський створив цілу галерею образів видатних митців минулого і сучасного. Це – корифеї українського театру М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський, М. Кро-

півницький; також є праці про Бетховена, Шопена, Лисенка, Козловського та інших композиторів і співаків; народним співцям Остапу Вересаю, Михайлу Кравченку і Єгору Мовчану присвячено «Триптих про кобзарів». У кількох працях йдеться про творчість і особистість видатного композитора Л. Ревуцького.

У статті про Левка Ревуцького «Майстер і вчитель» Рильський відзначає, що видатний композитор самовіддано виховував гідну творчу зміну. Те саме можна сказати і про Максима Тадейовича, який постійно брав участь у нарадах і семінарах молодих письменників, серед яких були Михайло Стельмах, Андрій Малишко, Кость Герасименко, Платон Воронько, Олександр Підсуха та ін. У своїй роботі з молоддю він дотримувався того принципу, що їй потрібно «надмірно не захвалювати», але й не накривати «мокрим рядном». Рильський говорив, що молодь потребує тільки одного – «розумної любові». «І молоді митці шукають. Цілий загін молодих поетів і в Росії, і на Україні стоїть під знаком шукань. Уважний і чуйний читач розрізнить серед цих шукань і шлях до справжніх знахідок, і скороминуще шумування та лушпиння “новаторства заради новаторства”. Не думаю, щоб нашу поетичну молодь треба було надмірно “захвалювати”, але ж ніяк не варто й накидатися на неї “мокрим рядном”. Обидва способи однаково шкідливі. Молодь потребує одного: розумної любові» [Рильський 1988, XVIII, с. 621].

Глибину, дієвість і внутрішню красу цієї «розумної любові» можна було побачити в різних формах його спілкування з літераторами і науковцями – це передмови до книжок та окремих публікацій, рецензії, публічні виступи на нарадах, семінарах, конференціях, читання книг і рукописів молодих авторів, а також особисті зустрічі й розмови, своєрідні усні консультації. До цього треба додати постійну турботу вже як директора академічного інституту про підготовку науко-

вих кадрів: мистецтвознавців, фольклористів, етнографів. За життя М. Рильського під його керівництвом і за його консультацією було підготовлено близько 70 кандидатів і понад 10 докторів наук.

Як згадує В. А. Юзвенко, яка свого часу була аспіранткою М. Рильського, учений надмірно не опікав дисертанта, а його авторитет уже сам був організаційним началом роботи, він «власним прикладом навчав високим моральним і етичним якостям радянського вченого, умінню проникнути в саму досліджуваних проблем, працювати з “вогником”, “самовіддано, не шкодуючи сил...”» [Ільєнко 1995, с. 342].

Відомий літературознавець Г. Вервес писав, що М. Рильський і О. Білецький прищепили йому любов до культури зарубіжних слов'янських народів, інтерес до славістики. «Коли я працював над кандидатською дисертацією про Адама Міцкевича, Рильський щедро допомагав мені, ділився зі мною своїми знаннями, дозволив користуватися книгами його бібліотеки. Прислані йому з Польщі статті або дослідження про автора “Пана Тадеуша” він негайно передавав мені. І з того часу я не видавав жодної книжки без участі Максима Тадейовича: він благословляв їх то як редактор, то як рецензент, то просто як читач. Я горджуся цією допомогою, безмірно щасливий, що мені випала доля працювати з ним, як він не раз говорив, “на слов'янській ниві”» [Вервес 1994, с. 307].

М. Т. Рильський як літературознавець, перекладач і науковець багато уваги приділяв вивченню культури слов'янських народів, дослідженню і пропаганді української культури. Його зусилля і творча праця сприяли співробітництву з ученими інших слов'янських країн та інтересу до культури слов'янських народів в Україні.

У 1958 році в Москві відбувся IV Міжнародний з'їзд славістів, у роботі якого взяли участь співробітники інститутів літе-

ратурознавства, мовознавства і мистецтвознавства – зокрема з питань фольклористики та етнографії виступили такі відомі українські вчені, як К. Г. Гуслистий, Ф. І. Лавров, Г. С. Сухобрус, В. С. Бобкова, А. М. Кінько, П. Д. Павлій та ін. [Рильський 1988, XVIII, с. 214].

У роботі цього з'їзду взяв участь і М. Рильський, який виголосив доповідь «Героїчний епос українського народу». Проілюструвати свій виступ про українські народні думи та історичні пісні автор запросив відомого кобзаря Є. Мовчана. Делегати були в захваті від цього виступу. У своїх нотатках зі з'їзду славистів «В атмосфері дружнього співробітництва» М. Рильський писав: «Під час моєї доповіді про героїчний епос виступив з козацькою думою “Невільничий плач” і власною піснею “Ниво моя” наш кобзар Є. Мовчан. Наступного дня тов. Мовчан виступив на з'їзді перед ширшою аудиторією. Спів кобзаря справив на присутніх величезне враження. Один з делегатів з'їзду – не пам'ятаю, хто саме – порівняв “Невільничий плач” з музикою Бетховена. Гості з Болгарії казали, що ця дума нагадала їм їх рідні пісні, довела їх до сліз» [Рильський 1988, XVIII, с. 214].

З ім'ям Максима Рильського також пов'язана і та робота, що велася в Україні зі збирання, вивчення, систематизації та публікування фольклорних матеріалів. Великою заслугою М. Рильського як фольклориста є залучення наукових сил фольклористів і етнографів з усієї України, відновлення і розгортання подальшої роботи Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Фонди Інституту, які значно постраждали під час війни, у післявоєнні роки поповнювалися і відновлювалися співробітниками інституту, серед яких – відомі фольклористи професор П. М. Попов, П. Д. Павлій, А. М. Кінько, Ф. І. Лавров, М. С. Родіна, Г. С. Сухобрус, В. Г. Хоменко, В. С. Бобкова, М. П. Ліждвой та ін. Багато співробітників виховувалися і зростали як дослідники народної

творчості саме в стінах ІМФЕ, плідно працювали в ньому протягом багатьох років.

Наукові експедиції в різні кінці республіки, наради і конференції фольклористів та інших учених, організовані й проведені Інститутом, безперечно, мають велике значення і для розвитку фольклористики як науки, і для розвитку самої народної творчості. Чи не найбільшим досягненням науковців ІМФЕ, очолюваного М. Т. Рильським, було завершення багаторічної роботи над двотомним виданням з історії української народної творчості («Українська народна творчість», перший том – дожовтневий період, другий том – радянський період). Ця праця знайшла загальне визнання серед дослідників фольклору, вчителів, студентів, широкої читацької громадськості. Аналізуючи цю книжку, можемо зробити висновок, що вона є не лише навчальним посібником, а великою мірою – самостійним дослідженням, здійсненим колективом науковців Інституту [Максим Рильський 1960, с. 242].

Без адміністрування і зайвої метушні, спокійно і розважливо М. Т. Рильський, поет-академік, як часто його називали, спрямовував роботу Інституту, ростив наукові кадри, запалюючи весь колектив власним прикладом.

За кілька повоєнних років колектив ІМФЕ опублікував у різних видавництвах ряд цінних збірок української народної творчості, чим сприяв популяризації кращих її зразків, та залучив до її дослідження широке коло науковців.

За цей час інститут підготував і опублікував також три томи «Наукових записів» (Т. 1–2 – 1947 р., Т. 3 – 1954 р.), а протягом наступних років колектив його співробітників разом зі збирачами та дослідниками на місцях зібрали стільки цікавого матеріалу, що з 1957 року стало можливим відновлення видання в Україні журналу «Народна творчість та етнографія» (обсяг – 12 др. аркушів з періодичністю 4 номери на рік). Безперечно, у проведенні багатьох заходів, пов'язаних зі збиран-

ням, публікацією, дослідженням поетичної творчості нашого народу, була велика заслуга М. Т. Рильського

М. Рильський постійно закликав колег-учених і аматорів до збирання і публікації фольклорних творів, до глибокого і вдумливого їх вивчення: «Візьмемо для прикладу кілька проблем: взаємовплив радянської народної творчості і радянської літератури; нове і традиційне в сучасному фольклорі; поетика в нашій народній творчості, художні особливості сучасної народної прози, радянські частушки та коломийки, особливості їх форми в порівнянні з російськими частушками, перегук українського фольклору з фольклором інших народів СРСР; образна система в сучасній народній поезії; особливості віршування сучасних пісень в порівнянні з піснями дожовтневими; мова сучасного фольклору...» [Максим Рильський 1960, с. 243]. Тут названо лише кілька проблем, а їх – море, як казав Рильський.

Широка, всебічна освіченість, енциклопедизм були однією з визначальних рис М. Рильського. А ще він був людиною не тільки вимогливою, а й щирою та дуже доброзичливою, про що часто згадують і його друзі, і просто знайомі та співробітники. Микола Гудзій зазначав про нього: «Максим Тадейович Рильський – чи не найдоброзичливіша людина, яку мені довелося зустрічати в житті. Він любить людей так само, як вони люблять його, і з готовністю та душевною щирістю йде назустріч їх потребам і турботам. Він добрий і чуйний громадянин, що по-пушкінськи радіє з успіхів не лише своїх друзів, але й недругів, якщо взагалі вони в нього є. Йому чужа не тільки професійна заздрість до удач інших, але також і бажання суперництва з кимось із своїх співбратів по перу чи суспільному становищу» [Гудзій 1960, с. 39].

Максимові Тадейовичу були чужими почуття винятковості, вип'ячування своїх заслуг, хизування своєю «вищістю» – таланту, становища, авторитету. Він ніколи не «тиснув» цим

на своїх співрозмовників, а, відчуваючи цю «вищість», використовував її для утвердження справедливості й добра. Його демократизм, увага до праці інших, повага до особистості яскраво виявлялися в колективі інституту, який він очолював. В. А. Юзвенко, яка на той час була вченим секретарем ІМФЕ АН УРСР, згадує, що він жив radoщами своїх співробітників, а їхні невдачі сприймав як власні. Виняткова скромність, простота і ширість, доброзичливість, уважність і глибока повага у ставленні до людей – це ті високі морально-етичні риси характеру М. Т. Рильського, вченого й учителя, що гідні подиву і наслідування.

Він умів слухати співрозмовника, не дозволяв собі жодного нещирого слова на чийсь адресу, об'єктивно оцінював заслуги своїх колег, був завжди уважним до особистості, до чужої праці та думки. А його критичні зауваження були завжди аргументованими й доцільними, без зверхності, безапеляційної категоричності та менторства. Незважаючи на свою лагідну вдачу, Максим Тадейович міг обуритися чиеюсь непорядністю та бути навіть непримиренним, гнівним. Це найчастіше спричинювалося не особистою образою, не самозахистом, а непоступливою обороною громадських інтересів, піклуванням про загальну справу.

Творчий дух у колективі, взаєморозуміння і мобільність – усе це зберігалося в Інституті завдяки його незмінному директору, Максиму Тадейовичу Рильському, понад 20 років.

ЛІТЕРАТУРА

Вервес Г. Он жил среди нас // Воспоминания о Максиме Рильском. – К., 1984.

Гудзій М. На радість людям // Максимові Рильському. – К., 1960.

Льєнко І. Жага. Труді і дні Максима Рильського : документальний житєпис. – К., 1995.

Йосипенко М. Думки поета // *Рильський М.* Про мистецтво. – К., 1962.

Історія Академії наук Української РСР. – К., 1967.

Максим Рильський. – О., 1960.

Новиченко Л. Критична проза поета // *Рильський М. Т.* Статті про літературу. – К., 1980.

Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – К., 1986. – Т. 15; 1988. – Т. 18.

Українська народна поетична творчість. – К., 1958. – Т. 1.

В статье рассматривается научно-организационная и общественная деятельность М. Т. Рильского, в частности его деятельность на должности директора ИИФЭ АН УССР, председателя Правления Союза писателей Украины, председателя украинского комитета славистов. Уделяется внимание деятельности М. Т. Рильского в области славистики (Всесоюзный славянский комитет, Украинский комитет славистов), а также в редколлегиях УСЭ и других изданий.

Ключевые слова: организация науки, Союз писателей Украины (СПУ), Всесоюзный славянский комитет, Украинский комитет славистов.

СЛОВ'ЯНСЬКІ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

УДК 929Рильський:398.8(497.11)

М. В. Гуць

БАГАТА МОВНА ПАЛІТРА МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

(на матеріалі перекладів сербських народних пісень)

...Треба, щоб слова
З багатих не зробилися убогі,
Щоб залишилась думка в них жива
І щоб душі поетової вияв
На нас, як рідний, з чужини повияв.
Максим Рильський

У статті проаналізовано українські переклади відомих сербських епічних пісень, що їх здійснив видатний український поет-академік Максим Рильський – перекладач і популяризатор світової літератури й народної творчості. Водночас автор розкриває уявлення про зміст, красу, поетику та ритмомелодику сербської народнопоетичної творчості.

Ключові слова: пісня, Максим Рильський, український переклад, ритмомелодика, метрика, епітет, метафора, порівняння, художній образ, українізація, тавтологія, автограф.

The object of analyze in this article are translations of the Serbian epic songs of Maksym Rylski. The author of this science article wants to re-search the Ukrainian translations of Maksym Rylski, poetic and rhythm and melodic of Serbian national poetry.

Keywords: song, Maksym Rylski, Ukrainian translation, rhythm and melodic, metric, metaphor, tautology.

За чистоту й красу рідного слова. Дбати про чистоту й красу мови, якою розмовляєш, – обов'язок кожної освіченої людини.

Тим більше це стосується письменника і вченого, який повинен не лише досконало знати слово, а й любити його, бо без цього, як справедливо наголошував поет-академік М. Рильський, не може бути ані справжнього поета, ані справжнього прозаїка, ані справжнього драматурга. «Нам, робітникам пера, – пише поет у статті “Про мову”, – вручено коштовний скарб, неоцінений алмаз: народне слово. Маємо обов’язок – доглядати його, стерегти його, шліфувати його, щоб дедалі більше граней у ньому переливалось і виблискувало, відбиваючи все незрівнянне багатство наших днів» [Рильський 1971, с. 3].

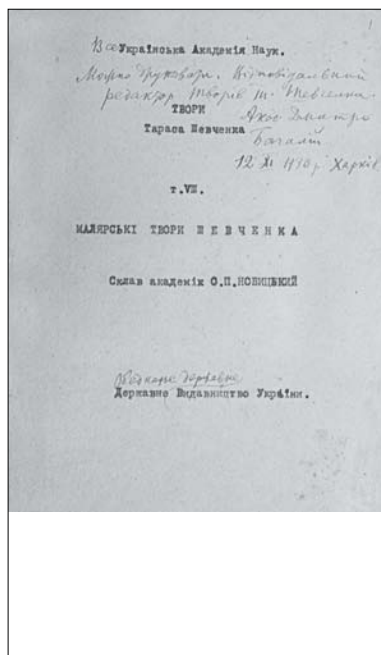
І виступаючи проти «безнадії від тої сірості, штампованості», в яких неправильно «вбачати відрадні прикмети стабілізації і стандартизації мови», М. Рильський продовжує: «Та й яка, власне, може бути “відрадна” стандартизація мови, коли жива мова – це процес, а не закам’янілий факт, це широковода річка, що віддзеркалює в собі і береги, і небо, і мінливість хмар, і прудкий блискавичний льот аероплана, і зигзаги пташинних крил, а не покритий зеленою ряскою непорушний ставок!» [Рильський 1971, с. 3]. М. Рильський був прикладом того, як треба знати, любити й плекати рідне слово.

Пригадується, як він у дуже тактовній і коректній формі (це була високоінтелігентна людина) робив зауваження щодо мови в особистих розмовах. А коли мовні неточності допускалися в друкованому слові, це вже гнівило Максима Тадейовича. Наприклад, він ніяк не міг змиритися з нелогічними висловлюванням, які часто траплялися (на жаль, і нині трапляються) на сторінках нашої преси, як-от: «поети і письменники» (ніби поет – це не письменник), «пісні й коломийки» (ніби коломийка – не пісня) тощо.

Слово в Рильського було виваженим, точним. Таким воно перейшло з його живої мови в мудру дзвінку поезію; таким воно навічно закарбувалося в його наукових працях, що охоплюють різноманітні ділянки культури й науки; таким

воно зазвучало і в його перекладах.

У пошуках дзвінких джерел народної творчості та захоплення сербським героїчним епосом. Максим Рильський був не лише витонченим і яскравим поетом-ліриком, який наснажив свої твори глибокими філософськими роздумами, зокрема про життя сонячної України, що її безмежно любив, а й різнобічним науковцем-енциклопедистом та вдумливим майстром-перекладачем українською мовою художніх творів класиків світової літератури й народної поезії. Він належить до тих світових величин, які широко охоплюють розмаїття культурного життя не лише свого народу, а й інших народів світу. Його геній сягав далеко за межі України, і поет своєю наполегливою працею приносив на Батьківщину коштовні самоцвіти духовного надбання інших народів. І в цьому одна з його великих заслуг. А мистецький смак до художніх цінностей у Максима Рильського був надзвичайним, про що образно сказав побратим по перу Максима Рильського Олесь Гончар: «Чуйний до краси, до музики, до пісні, він, як рідко хто, вмів розшукувати дзвінки родники народної творчості і почуває себе щасливим, відкриваючи їх чистоту й принаду для всіх» [Гончар 1980, с. 154–155].



Титул збірки «Сербська народна поезія». 1955

Такі дзвінки джерела народної творчості розшукав Максим Рильський серед колишніх вихідців з Карпат – сербів. Це були їхні ушавлені на весь світ пісні. Перекладаючи їх українською, поет справді відчував себе щасливим. У поезії «Сербські пісні» він відкрив людям їхню привабливість і красу. Поезія написана 1962 року і якнайкраще ілюструє слова Олеса Гончара та свідчить про чарівність і силу пісень наших побратимів.

Книжки Караджича з собою я привіз –
Вони Старицького колись духотворили,
В них стільки мужності і благородних сліз,
В них стільки ніжності, і глибини, і сили!

Поринув я у світ могутніх юнаків,
Крилатих коней їх, мечів їх огнецвітних,
Вино я з ними пив і на планинах жив
Під сосон довгий шум, посеред скель блакитних.

Неначе ліс живий, хиталися списи,
Під сонцем маяли сліпучі корогови,
І дух підносився від гордої краси,
Від плачу дівчини – скорботної Косовки.

Як радісно – ввійти в далекий давній світ
І в відблисках його – ловити світ новітній,
Щоб передзвін мечів і стук гучних копит
Виразно чулись так, як на зорі у квітні,

Щоб око бачило крізь темряву століть,
Щоб серце билосся з колишніми серцями,
Щоб у будиночок ірпінський умістить
Триглав, піднесений над синіми лісами!
Скопле–Київ. Січень–лютий 1962.

[Рильський 1964 б, с. 35–37].

Боротьба проти німецьких окупантів під час Другої світової війни, крах гітлерівської Німеччини і підготовка зразу ж після війни до слов'янського конгресу в Белграді – ось ті передумови, які підготували ґрунт для відродження українсько-сербських культурних взаємин на полі перекладів і досліджень у післявоєнний час. Особливо велика заслуга у відновленні й розвитку цієї понад сторічної дружби, розпочатої ще в першій половині XIX ст. славною плеядою українських діячів культури М. Максимовичем, А. Метлинським, М. Шашкевичем, Я. Голо-

вацьким, І. Вагилевичем, а відтак продовженої Т. Шевченком, М. Лисенком, М. Старицьким, І. Франком і Лесею Українкою, належить одному з найвидатніших українських майстрів художнього слова Максиму Рильському. Саме Рильський збіркою перекладів «Сербські епічні пісні» (1946) вписав після відомої книжки «Сербські народні думи і пісні» М. Старицького найяскравішу сторінку в літопис вікової дружби культур українського і сербського народів. Як і Старицький, М. Рильський захопився перш за все епічними піснями. І це не випадково: адже героїчний епос – найбільша гордість сербів, це їхня історія, їхня світова велич. «Коли спитати серба, чим він найбільше пиша-



Титул книги «Сербські епічні пісні»

ється в культурі свого народу, – писав Максим Рильський, – то він напевне назве саме в першу чергу епічні пісні» [Рильський 1947, с. 3].

Про свою любов до сербського епосу, про закоханість у країну, що породила безсмертних героїв Милоша Обилича, Марка Королевича, сміливих гайдуків та ускоків, оспіваних у народних піснях, яскраво сказав М. Рильський 1962 року, повернувшись із чергової своєї подорожі тодішньою Югославією: «Ми бачили покриті лісом гори – “планини”, на яких, здається, і до сьогодні живуть крилаті міфічні істоти – “віли” і скачуть на казкових конях чи п’ють в тіні густих ялин “црно” вино (“чорне”, тобто червоне, вино) могутні герої сербських епічних пісень... В усякім разі так уявлялось мені, здавна закоханому в сербську народну поезію, одну з найкращих у світі» [Известия 1962].

Пізніше він знову й знову розвивав цю думку: «Щодо самої цієї творчості, до сербської народної ліричної і особливо епічної поезії, якою захоплювались іще Гете, Вальтер Скотт, Меріме, Пушкін, Міцкевич, то я просто-таки закоханий у неї. Під час першого чи другого перебування мого в Югославії довелося мені чути носіїв, а почасти й творців цієї поезії, народних співців-гусярів, яких можна назвати братами наших кобзарів» [Рильський 1964 а, с. 142–143].

У сербському епосі поет побачив багато спільного з українськими думами та історичними піснями. Насамперед це була змістова спільність – відображення героїчної боротьби цих народів за свою незалежність. А також дуже близькі поетичні барви фольклорних творів, жанрів цих народів.

З красою сербського епосу Рильський, очевидно, уперше ознайомився через переклади М. Старицького «Сербські народні думи і пісні» (1876), а безпосереднім поштовхом взятися самому за переклади сербської епічної пісні була, як уже зазначалося, героїчна боротьба слов’янських народів проти німецького фашизму.

Принагідно нагадаємо, що і названа збірка перекладів Старицького вийшла у світ, коли балканські слов'яни піднялися на боротьбу за визволення з багатовікового турецького рабства. Відмінність була тільки в тому, що книжка Старицького вийшла, коли ще гриміли бої проти турків, а Рильського – коли боротьба проти німецького фашизму вже затихла. Рильський бачив руїни Югославії, яку він відвідав одразу ж після війни 1945 року і яка вже заліковувала свої рани, про що й згадує поет у творі «Сербські пісні».

Поетова збірка перекладів «Сербські епічні пісні». Перша поїздка Максима Рильського 1945 року до тодішньої Югославії надихнула його на переклади сербського епосу. Оригінали для перекладу він узяв зі збірника пісень Караджича – збірника, що, як зазначає сам поет, «уперше явив світові чудесні скарби сербської народної творчості», що «і досі переважає всі інші видання такого типу багатством матеріалу» [Рильський 1947, с. 3]. Ці слова Рильського якнайкраще свідчать про те, чому, власне, майже всі українські перекладачі сербських народних пісень користувалися збірками Караджича, діяльність якого є подвигом світового визнання. «Я низько схиляю чоло перед життєвим подвигом Вука Караджича – основоположника сербської літературної мови, невтомного збирача скарбів народної творчості», – писав поет [Рильський 1964 а, с. 142].

На відборі пісень Максимом Рильським значною мірою позначився вплив книжки «Сербські народні думи і пісні» Михайла Старицького. Цю збірку поет читав і, як він сам згадує, користувався нею при перекладах. Разом з тим він зважив і на російські джерела із цього ж поля.

Збірка Рильського «Сербські епічні пісні» – вагомий внесок в українську літературу. Вступну розвідку до неї та словничок-пояснення написав Леонід Булаховський. Це була перша за радянського часу збірка сербських епічних пісень українською

мовою. На той час (аж до виходу в світ 1955 року книжки «Сербська народна поезія») вона стала майже єдиним джерелом для ознайомлення українського читача з багатством сербського епосу, оскільки збірки Старицького давно стали бібліографічною рідкістю. Цінність збірки М. Рильського ще й у тому, що тут уперше в Україні з'явилася більш-менш широка розвідка про сербський епос, де охарактеризовано його зміст, форму і світову велич. Стисло говориться і про переклади сербських народних пісень іншими мовами світу.

Вихід збірки було приурочено до відкриття слов'янського конгресу в Белграді. У ній надруковано сімнадцять перекладів сербських епічних пісень, які охоплюють різні часи: косівської битви, діяння Марка Королевича, гайдуків та ускоків. Дев'ять уміщених тут пісень – «Банович-Страхиња», «Цар Лазар і цариця Милиця», «Дівчина Косовка», «Смерть матері Юговичів», «Марко Королевич і віла», «Марко Королевич скидає шлюбну подать», «Марко п'є в рамазан вино», «Оранка Марка Королевича», «Одруження Павла Плетикоси» – були вже перекладені Михайлом Старицьким. Але є й нові переклади: «Милан-бег і Драгутин-бег», «Муїо і Алія», «Старий Новак і князь Богосав», «Груїца і Арапин», «Одруження Іва Голопузого», «Марко Королевич пізнає батькову шаблю». Щодо пісні «Янкович Стоян у неволі», то вона, хоч і перекладена ще в кінці XIX ст. Іваном Франком, тоді не була відома широким колам науковців (опублікована лише 1964 року в журналі «Дніпро»).

Переклади Максима Рильського – велике досягнення в мистецтві перекладів сербської народної пісні в Україні. Уже сам заголовок збірки «Сербські епічні пісні» («Српске јуначке песме») свідчить про точність передачі оригіналу (у Старицького ж заголовок збірки дещо українізований терміном «думи»).

Для прикладу візьмем одну з найтрагічніших сербських народних пісень «Смерть матері Юговичів» («Смрт мајке Југовића»). Максим Рильський у своєму перекладі зумів точ-

но відтворити всі компоненти цієї пісні. Подію викладено з широким епічним розмахом. Мати, в якій дев'ять синів, чоловік і зять пішли на війну боронити рідний край, просить у Бога дати їй «крила лебедині» і «очі соколині»: вона хоче полетіти на Косове поле, щоб зустріти своїх рідних, що й збувається.

Зазначимо, що художній прийом сербських народних пісень, де людина бажає стати птицею, щоб полетіти до своїх найдорожчих людей, властивий і українському пісенному фольклору:

Якби я мала орлині крила,
Якби я вмiла літати,
Полетіла б я у степ широкий
Свого милого шукати.

Подібні поетичні образи наявні ще й у «Слові о полку Ігоревім». Ярославна прагне зозулею полетіти до свого чоловіка й обмити його криваві рани. У сербських народних піснях цей народний символ набув дуже широкого узагальнення. Мати Юговичів тут є символом знедоленої Сербії, яка ридає над убитими своїми дітьми.

Оригінал:

Она лети на Косово равно, –
мртви нађе девет Југовића
и десетог стар-Југа Богдана,
и више њи девет бојни копча,
на копчама девет соколова,
око копча девет добри коња,
а поред њи девет љути лава

[Карачић 1958, књ. II, с. 297].

Переклад:

Тож вона майнула на Косове,
Бачить мертвих Юговичів дев'ять,
Десятого – батька Юг – Богдана;
Дев'ять там списів у землю вбито,
Що сидить на кожнім ясен сокіл,
Що стоїть при кожнім кінч юнацький,
А лежить при кожнім лев прелютий

[Сербська народна поезія
1955, с. 128].

Розмаїтими барвами українського слова М. Рильський зумів якнайкраще передати цю зворушливо-трагічну картину, відтворити глибоко психологічний зоровий образ. Поет повністю зберігає образність сербської пісні в епітетах: очі «соколове» – «соколові»; крила «лабудова» – «лебедині»; Косово «равно» – «рівне»; «љути» – «прелюті» леви та ін. Це допомогло перекладачеві правдиво відтворити цілі поетичні картини оригіналу.

Максим Рильський точно передає специфічні сербські ідіоматичні звороти, вислови, пряму мову. Досить послатися на пісню «Груїца і Арапин» («Грујица и Арапин»), щоб переконатися в цьому. Правда, поет іноді досить своєрідно перекладає окремі слова, наприклад, епітет «зелений» («јелом зеленом») передає словом «густий» («під ялиною густою»). Від цього текст не програє, оскільки зелена ялина і густа ялина в тому значенні, в якому вони вжиті, – дуже близькі. Безумовно, точніше було б перекласти епітет «зелений» тим самим епітетом і в українській мові. Але тут були певні труднощі в збереженні ритмомелодики: у слові «зелена» – три склади, у слові «густа» – два. Щоб зберегти десятиреччя у рядку й одночасно точно перекласти кожне слово, а головне – передати зміст пісні, перекладач був змушений ужити замість трискладового слова – двоскладове.

Дуже вдало передає Рильський й інші деталі оригіналу:

Оригінал:

Ал' Арапа дома не бијаше,
всћ пијаше вино на механи,
а сестра му дворе надгледаше.

[Караџић 1958, књ. III, с. 22].

Переклад:

Але вдома не було Арапа,
У корчмі сидів він, напивався,
А сестра його зорила в домі

[Сербська народна поезія
1955, с. 263–264].

Звернемо увагу на смисловий і емоційний відтінки слова «пити» в перекладі та на рідковживане, але яскраве і точне

«зорила». Перекладач підсилює слово «пијаше» – «п'є», вживши префіксальне дієслово «напився». Цим він поглиблює таку негативну рису характеру Арапа – п'янство. В оригіналі немає слів «він» і «сидів». Перекладач уводить їх у текст для того, щоб було, як і в оригіналі, десять складів у рядку (десятерець), водночас він точно і творчо відбиває думку оригіналу: в корчмі Арап «сидів» і «напивався». Що ж до слова «надгледаше» – «доглядає», то в арсеналі української мови важко знайти кращий відповідник для його передачі, ніж «зорила».

Підкреслюючи благання Бановича Страхині про допомогу в свого тестя, щоб помститися ворогові за дружину і повернути її назад, Рильський свідомо вводить у текст пестливі слова «любий», «синочки» і будує речення так, що словесні анафори в окремих рядках якнайкраще відбивають розпач скривдженої людини.

У перекладі Максима Рильського відчувається легка рука майстра художнього слова. Він уміло добирає мовні засоби, дбаючи, щоб кожне слово було на місці й грало всіма стильовими барвами української мови. Так, рядок з оригіналу «у Турчина, у турского цара» перекладається: «У турчина, у царя-султана». Поет уникає вживання в одному рядку однокорених слів – іменника та прикметника, і це ніскільки не суперечить точності перекладу.

На перекладах Рильського, як і на перекладах інших поетів, позначився вплив української народної пісні та думи. З них поет черпав багату синоніміку. Наприклад, рядок сербської пісні «Ходи, брате, да се иженимо» він перекладає: «Оженімося, брате, поберімося»; рядок «Нека трње у висину расте» – «Щоб той терен ріс та розростався»; рядок «Прохесапи и умом премисли» – «Так собі подумав, так помислив»... Іноді в перекладах Рильського просто відображено багату синоніміку оригіналів. Наприклад, рядок «Зове слуге и к себе призивље» поет передає так: «Слуг ззиває, вірних прикликає», а рядок

«Кажу, сине, и причају льуди» – «Кажуть люди, повідають, синку» тощо.

До стилю українського фольклору Рильський вдається і в інших випадках, особливо при передачі динаміки й драматизму подій:

А звернув ліворуч Влах-алія
Та й на нашу Банську він ударив,
Горем наше місто засіває*.
Полум'ям-пожаром заливає,
Мури валить, камінь розкидає.
Вірні твої слуги розганяє,
Сиву твою матір зневажає,
Білі кості їй конем ламає.
Вірну твою жінку полоняє
Та й одводить жінку на Косове,
Там її в шатрі своїм милує.
Я ж сама кую на пожарині,
Мов зозуля сива, мій синочку, –
А ти п'єш-гуляєш у Крушевці!

[Сербська народна поезія 1955, с. 42].

Дієслівні форми минулого часу доконаного виду оригіналу «ударіо», «ојадіо», «попалио» і т. д. поет замінює на слова теперішнього часу: «засіває», «заливає», «розкидає» і т. д., що характерно для українських дум. Поетичний образ «горем... засіває» створений поетом на зразок української пісні, де маємо:

Чорна рілля ізорана
Та й кулями засіяна.

Метафори *горем* та *кулями засівати поле* дуже часто трапляються у старовинній пісенній творчості українського народу. В оригіналі цього поетичного образу немає, є тільки

* Тут і далі курсив автора статті. – *Ред.*

слово «ојадио», що означає «засмутив». Перекладач вдається до тавтології, що також характерно для творчості українського народу. Так, вислови «полум'ям-пожаром заливає» та «п'єш-гуляєш», безумовно, створені під впливом української пісні. В оригіналі ці рядки звучать інакше:

И живијем огњем попалио,
а ти вино пијеш у Крушевцу!
[Караџић 1958, књ. II, с. 260].

Архаїчний образ «білі кості» теж узято зі старовинних українських історичних пісень або дум. Немає в оригіналі й слова «зозуля», там мати Бановича Страхині «кує на пожарищі» («а ја, сине, кукам на гарашту»). Максим Рильський як прекрасний знавець українського фольклору додає до слова «зозуля» епітет «сива». Пестливе звертання «синочку» також створене за зразком української пісні. Щоб глибше розкрити психологічну картину, яку змальовує сербська народна поезія, поет вдається до здрібнених суфіксів і цим наближає переклад до українського читача. Рильський вдало відшукує в скарбниці української мови відповідники словам сербської народної пісні. Так, для зображення душевної драми Бановича Страхині, його мук і страждань після прочитаного листа від матері із сумною звісткою співець вдається до такого опису:

Ја кад бане књигу проучио,
мука му је и жао је било,
у образ је сјетно невесело,
мрке брке ниско објесио,
мрки брци пали на рамена,
у образ се љуто намрдио,
готове му сузе ударити
[Караџић 1958, књ. II, с. 260–261].

Не відступаючи від оригіналу, Рильський змальовує душевний стан героя українськими засобами:

Прочитав листа того Страхиня,
Жаль гіркий узяв його за серце,
Посмутніло юнацьке обличчя,
Чорні вуса повисли додолу,
Чорні вуса впали на рамена,
Гнів тяжкий йому чоло охмарив,
Сльози навернулися на очі

[Сербська народна поезія 1955, с. 42–43].

Перекладач згущує темні фарби для підкреслення драматизму картини і поглиблення характеристики героя. У Бановича Страхині не просто жаль, у нього жаль *гіркий*, а гнів *важкий*. Саме ці емоційні епітети розкривають його тяжкий душевний стан.

Очевидно, з урахуванням специфіки українських пісень і вимог українського читача, деякі епітети сербських творів, не властиві українській пісні, Рильський замінює словами з дещо іншим значенням. Так, рядок оригіналу «Што Једрене држе кућу билу» поет перекладає «Стережуть султана дім в Єдрені». Епітет «білий» стосовно будинку особливо притаманний сербському епосу, в українському ж фольклорі він трапляється рідше. Рильський, як правило, цей епітет зберігає, але, щоб не зловживати ним, іноді (як і в даному випадку) замінює його іншими словами, які за формальними ознаками різні, але смисл оригіналу відтворюють адекватно. Від цього переклад тільки виграє.

Уміло й точно передає він і застигли формули-стереотипи сербської пісні та інші художні особливості сербського епосу.

Серед перекладів Рильського бачимо й пісню «Одруження Павла Плетикоси», яку, до речі, переклав і Михайло Старицький. Переклади близькі між собою. Наведемо кілька рядків пісні з традиційними заперечними паралелізмами в заспівах до тих подій, які змальовуються в піснях.

Оригінал:

Ми́ли Бо́же, чу́да вели́кого́!
Да л' пуца́ју зада́рски топови,
да л' духа́ју приморски вје́трови, –
е уда́ра же́ка у плани́ну?
Нит пуца́ју зада́рски топови,
ни духа́ју приморски вје́трови,
ве́ћ сватови, и во́де же́војку

[Караџић 1958, књ. III, с. 498].

Переклад:

Мили́й Бо́же, що́ за ди́во ди́вне!
Чи гримля́ть то Зада́рські гармати?
Чи то вію́ть ві́три по́надморські?
Чи лу́на луна́є по плани́нах?
Не гримля́ть то Зада́рські гармати,
А й не вію́ть ві́три по́надморські, –
Ді́вчину сва́ти веду́ть хоро́шу
І стріля́ють із гучни́х пісто́лів

[Сербська народна поезія
1955, с. 253].

Простеживши за всіма рядками й словами оригіналу і перекладу, можна помітити, що Рильський для точної передачі змісту оригіналу щедро користувався образами українських пісень і дум. Це найбільше помітно в тавтологіях «диво дивне», «луна лунає» і посиленні тексту третім рядком на відміну від оригіналу першої (питальної) частини заперечного паралелізму «Чи луна лунає по планинах?» В оригіналі тільки двічі повторюються анафоричні вислови, що є першою частиною заперечного паралелізму. У перекладі Старицького вплив української думи відчувається, наприклад, у рядках: «Чи гудуть-то буйні вітри з моря?» (питання); «Не гудуть-то буйні вітри з моря» (відповідь).

Це пояснюється насамперед тим, що навіть зачини як українського, так і сербського епосу, де розгорнутий заперечний паралелізм підготовлює слухача до сприйняття чогось надзвичайно емоційного, схвильованого, величного, – дужеї подібні. Тому й не дивно, що перекладачі щедро черпали зі скарбниці рідного фольклору художні засоби, щоб оживити переклад і надати йому барв на українському ґрунті. Як і Михайло Старицький, Максим Рильський, будучи добре обізнаним з життям і звичаями сербів, зумів вникнути в суть оригіналу, побачити кожний візерунок та ідентично відтворити його на своєму поетичному полотні.

Наша критика вже відзначала чудові переклади Рильського, у тому числі й переклади сербських народних пісень. Разом з тим було вказано і на деякі нібито не зовсім вдалі місця. Проте сам Рильський, видатний практик і теоретик перекладу, підкреслював, що окремі недоліки, здебільшого мовні, які подеколи трапляються в перекладах, допущені не з вини перекладачів. Адже процес перекладання нелегкий, якщо взяти до уваги спорідненість мов: виникають специфічні труднощі – деякі слова звучать однаково, а значення мають різне. А буває й таке, коли слово в одній мові має один специфічний відтінок, а в другій – інший, хоч за змістом ці слова близькі. Тому часто важко перекладати слова, які в різних мовах (мові оригіналу і мові перекладу) мають різний рід, належать до певних словосполучень і т. д. Усе це і враховував Рильський. Наприклад, сербське слово «ябука» жіночого роду, в українській мові – середнього, а тому неможливо було точно перекласти вислів «Моја руко, зелена јабуко» рівнозначним українським з тим же узгодженням. Адже в оригіналі цілком закономірно узгоджуються слова в роді й числі, оскільки і «рука», і «ябука» жіночого роду. В українській же мові слово «рука» жіночого роду, а «яблуко» – середнього, унаслідок чого виникає трудність у перекладі. Про максимально дослівну точність перекладу в цьому місці не могло бути й мови. Максим Рильський змушений був шукати близькі до оригіналу образи й поняття, щоб відтворити рядки:

Моја руко, зелена јабуко,
Гдје си расла, гдје л'си устргнута?
А расла си на криоцу моме,
Устргнута на Косову равном!

[Караџић 1958, књ. II, с. 299].

Досвідчений і талановитий Рильський, уже уславлений блискучими перекладами «Пана Тадеуша» Адама Міцке-

веча, «Євгенія Онегіна» і «Мідного вершника» Олександра Пушкіна та інших творів багатьох письменників світу, наполегливо шукає українського відповідника сербському оригіналу, про що якнайкраще свідчить автограф письменника, датований 12 вересня 1946 року (Ірпінь) ¹. Спочатку в автографі було: «Ручко мила, яблучко...» Далі недописано, бо бракувало узгодження в роді іменників *рука* і *яблуко*. Після саморедагування цей рядок звучав так: «Ручко мила, грушенько розцвіла». Але й це не задовольнило вимогливого перекладача – поета й мовознавця, бо замість плоду дерева (яблуко) вийшло саме дерево (грушенька розцвіла). До речі, відома російська поетеса Анна Ахматова в даному випадку яблуко, що є символічним образом любові у слов'ян, замінила яблунькою (таким чином зруйнувався символічний образ):

Молодая яблонька родная,
Где росла ты, где тебя сорвали?
[Эпос сербского народа 1963, с. 121],

Дальші пошуки привели М. Рильського до остаточного варіанта – «Ручко мила, грушко недоспіла». Це творча знахідка М. Рильського, адже грушка, як і яблуко, в українському фольклорі символізує любов. Таке вирішення можна назвати класичним, бо тут поет порахувався з граматичними законами споріднених слов'янських мов, а це зробить далеко не кожний перекладач, зокрема щодо роду іменника.

Наприклад, чеський перекладач Франтішек Галас, в якого переклади мелодійні, де збережено зміст, метрику й ритмомелодію оригіналу (це бачимо і в Рильського), порушив узгодження в роді *рука* (жіночого роду) і *яблуко* (середнього роду) і переклав: «Ma ručičko, Zeleně jabličko...» [Jugoslávské zpěvy 1958, с. 92].

Отже, у перекладі М. Рильського читаємо:

Ручко мила, грушко недоспіла!
Де зросла ти, де тебе зірвали?
А зросла ти у мене на лоні,
А зірвали на Косові рівнім!

[Сербська народна поезія 1955, с. 130].

М. Рильський завжди дбав про музику слова, про повнокровність і гармонійність звучання оригіналу українською мовою, про образне відтворення фонетичних, стилістичних і синтаксичних особливостей пісенної творчості наших побратимів. Рідне слово під пером М. Рильського набуло поетичного лету, образності, метафоричності: «Як зоря уранці зайнялася», «Блискавка на заході заграла», «Як схилився ясен день до півдня» тощо.

Роздуми про мистецтво перекладів, труднощі інтерпретацій та їх досягнення. У 1958 році на IV Міжнародному з'їзді славистів, що відбувся в Москві, М. Рильський блискуче виступив із доповіддю «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу», де вчений висловив цілу низку ґрунтовних міркувань, корисних для практичної діяльності перекладачів, у тому числі й щодо передачі в перекладах тих іменників, рід яких у сербській, українській та інших мовах різниться. «Є в бельгійського поета Шарля Ван Лерберга, – зазначає Рильський, – вірш “Доц”. У цьому вірші дощ малюється у вигляді чарівної дівчини в струмистому, вкритому блискітками плащі. Річ зрозуміла: дощ французькою мовою – жіночого роду (la pluie). А українською і російською це слово – чоловічого роду. І хоч як, а мусили перекладачі, російський – Валерій Брюсов і український – автор цієї статті, змінити образ: обидва ми дали дощ у вигляді прекрасного юнака. Чи був інший вихід? Не знаю» [Рильський 1971, с. 154].

І далі поет розвиває свою думку: «Цей приклад показує, що рід іменників може бути дуже підступною пасткою для пере-

кладача. Це стосується особливо перекладів з близьких мов, зокрема з слов'янських на слов'янські ж. “Боль” в російській мові – жіночого роду, “біль” в українській – чоловічого (“зубний біль”), російське “птиця” – жіночого роду, а українське “птаха” – чоловічого, російське “дишло” – середнього роду, а українське “дишель” і польське “dyszel” – чоловічого роду. “Воздух” російською мовою – чоловічого роду, українське “повітря” – середнього. Російське “луна” – жіночого роду, а відповідне українське слово – “місяць” – чоловічого. Читаємо в “Евгении Онегине” (глава сьома, III):

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве,
Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве.
Но та, которую не смею
Тревожить лирою моею,
Как величаяя луна,
Средь жен и дев блестит одна.

Що мав тут робити український перекладач? Порівняти красуню з “місяцем”? Неможлива річ. І перекладач “дерзнув”:

Зірок багато єсть у ночі,
Багата на красунь Москва,
Але найбільше вабить очі
Сріблиста зірка ранкова.
Але вона, перед котрою
Я мовкну з лірою дзвінкою.
Зорею ранньою вона
Блищить серед красунь одна.

“Луна” оригіналу в перекладі замінена на “ранкову зірку”. Чи був інший вихід? Не знаю. Загальноновживане в польській мові слово для визначення місяця – “księżyc” – чоловічо-

го роду. Перекладач “Онегіна” Адам Важик скористався з, так би мовити, астрономічного терміна Luna.

Слово “Luna” читаємо і в словацькому перекладі “Онегіна” Янка Єсенського.

Але для українського перекладача це було протипоказане: українське слово “луна” – відповідник до російського “эхо” [Рильський 1971, с. 154–155].

Максим Рильський – майстер у відтворенні оригіналу. Він його не копіює, а передає так, наче тче власний твір, зберігаючи одночасно дух, поетичну красу й принаду першоджерела. «Мені здається, що Рильський не стільки перекладає, в звичайному розумінні цього слова, скільки творить українські *оригінали* творів світової поезії, – підкреслює Леонід Первомайський. – В його перекладах вражають могутня мовна дисципліна, широта і легкість, безконечна віртуозність, різноманітність засобів... Його переклади демонструють безмежні можливості сучасної української поетичної мови. Без перебільшення можна сказати, що до Рильського ми не мали нічого подібного в нашій поезії, підкреслюю – *поезії*, а не мистецтві перекладу. Рильський не копіює оригінал, не пристосовує його до середнього поетичного рівня, він змагається з великими майстрами і виходить з того змагання як переможець, тобто як рівний з рівним стоїть в ряду з найвизначнішими мовотворцями. Немає потреби говорити про те, яке значення для молодих поетів навчання у такого майстра...» Так Первомайський говорить про високохудожній переклад Максима Рильського «Пана Тадеуша» Адама Міцкевича [Первомайський 1970, VII, с. 301–303].

Ця «висока організація поетичного слова», на думку Первомайського, такою самою мірою стосується і перекладів Рильського сербських народних пісень.

Добре володіючи клавіатурою звуків рідної мови, Рильський віртуозно вловлював багатство їх нюансів, емоційних відтінків і використовував у своїх перекладах.

Майстерно і в той же час точно передає Рильський афоризми, ідіоматичні вислови, поетичні звороти сербської пісні: *Бо ж добра без лиха не буває; Там, де щастя, і нещастя ходить...*

Точно, текстуально близько до оригіналу в перекладах Рильського подана і портретна характеристика героїв.

Прекрасно відтворені перекладачем поетичні тропи за допомогою різноманітних форм з дуже вдало і своєрідно дібраною соковитою лексикою:

Від води та чоха червоніє,
А від сонця чоха рум'яніє;
Крикнув Ненад, наче сокіл сивий;
піна біла, наче сніг нагірний.
Югович Бошко «з корогвою літав по полю»,
Розганяв він турків-яничарів,
Наче сокіл зграю голубину
[Сербська народна поезія 1955, с. 88].

Щодо порівняння, то для яскравішого враження і надання динамічності, той предмет, з яким порівнюється герой, перекладач ставить в орудному відмінку: «*Сонцем* засвітилося обличчя», «в білий дім свій *пташкою* майнула», «*полум'ям* живим він загорівся» тощо.

Мелодійно звучать і такі рядки перекладу, де Рильський, відтворюючи внутрішнє римування, як уже зазначалося, вдається до підсилювальних однозвучних синонімічних тавтологій: «розламався, на троє розпався»; «довго думав та й одно надумав»; «скрізь є броди, скрізь є переходи», «чи ти знаєш, бане, пам'ятаєш»; «день заграє, сонце засіяє»; «слуг ззиває, вірних прикликає»; «пригортала, тихо промовляла»; «обіймають, в білий вид цілують»; «не лякайся, тестю, не жахайся»; «і вітають лепсько, пригощають» тощо.

Рильський продумує кожну деталь, зважає кожне слово, вміло користуючись граматиною української мови. Ось як

описується одна зі сцен визволення Бановичем Страхиною своєї дружини-зрадниці:

Скочив бан і голосно покрикнув,
Одігнав хорта свого рудого,
Визволив од пса свою дружину.
Кинулась дружина утікати
(Утекти хотіла, бач, до турків),
Та задержав жінку бан Страхиня
[Сербська народна поезія 1955, с. 57].

В оригіналі також сказано, що дружина кинулася тікати до турків і її перейняв Банович Страхиня. Але подано це в єдиному інтонаційному ключі. Рильський же, тонко відчувачи мову, підсилив це місце за допомогою вставного речення («утекти хотіла, бач, до турків») і воно заграло по-іншому. Устами Рильського до слухача ніби звертається з осудом жінки-зрадниці співець-гусяр, який і кидає цю репліку-докір. Ми наче бачимо і відчуваємо, як звертається гусяр до слухача, ніби спостерігаємо його реакцію, його власне ставлення до того, про що він співає чи оповідає.

У пісні «Банович Страхиня» є такі рядки:

А ту ли си, један копилане,
Копилане, царев хаиниме!
Чије ли си двора похарао?
[Караџић 1958, књ. II, с. 274].

Рильський переклав їх так:

А, ти тут, харцизе, песький сину,
Песький сину, погань ти султанська!
Ти кому двори спалив, проклятий?
[Сербська народна поезія 1955, с. 53].

Лайку Бановича Страхині поет передав прекрасно. Він на-сигив її грубими словами з негативними значеннями: «харци-

зе», «песький сину», «погань султанська». Від себе ще додав епітета «проклятий», якого немає в оригіналі. У цих рядках сильно відчувається смертельна погроза Страхині Влах-Алію та одночасно безстрашність і рішучість Бановича Страхині, що викликає на лицарський двобій свого ворога.

У сербських піснях, як і фольклорі інших народів, не все трагічне. Відома теза Максима Горького, що народній творчості властивий оптимізм, безумовно, слухна і щодо сербської пісні, де часто змальовані гумористичні сценки. І тут у передачі їх українським словом Рильський виявив себе справжнім майстром-перекладачем. Так, наприклад, у гайдуцькій пісні «Старий Новак і князь Богосав», де яскраво показано причину гайдукування Новака, є така сцена. Коли над'їхав шлюбний турецький поїзд попри гайдука Новака і молодий (турок) без всякої причини почав знущатися з Новака, бити його канчуком, Новак-гайдук розлютився і поквитався з насильником:

Із плеча ізняв тяжкий свій заступ
Та й ударив молодого турка,
Так його легесенько ударив,
Що з коня він полетів гнідого...
Два й три рази так його ударив,
Що з душею він і розлучився

[Сербська народна поезія
1955, с. 251–252].

В оригіналі сказано, що Новак ударив турка легко, Рильський же невеликими, але дуже вдалими українськими стильовими штрихами (зменшувальним суфіксом *есеньк*, специфічним, з підсилювальним відтінком на означення руху, словом *полетів* замість *упав*, *скотився з коня*; своєрідним українським висловом *з душею... розлучився*) доніс якнайкраще ці гумористичні нюанси сербської пісні до українського читача.

Герої сербських пісень у перекладах Рильського скачуть на *гнідих*, *буланих* і *вороних* конях. І це природно. Адже посадити юнака на коня *зеленка*, як в оригіналі, незвично для українського читача, як і не буде природним, якщо передати буквально словосполучення оригіналу «а ја, сине, кукам на гаришту» («а я, сину, кую на згарищі»). Тут важливу роль відіграє не просто слово, а слово фольклорне, поетична деталь, цілий образ, який по-різному передається в різних народів.

Рильський це добре розумів і переклав, як і треба, не дослівно, а образно:

Я ж сама кую на пожарині,
Мов зозуля сива, мій синочку
[Сербська народна поезія 1955, с. 42].

Додавши слово «зозуля» (з епітетом *сива*) як символічний образ горя, що наявний в оригіналі й без цього слова, Рильський увиразнює зміст сербської пісні на українському ґрунті. Для посилення емоційного звучання твору поет також часто вживає у своїх перекладах порівняльні образи, синоніми-прикладки: *вдово-сиротино*, *радісті-утіха* тощо. Іноді складні слова, якими рясніють переклади, конкретизують, роз'яснюють ті чи інші деталі оригіналу (*Котар-місто*).

З метою відтворення колориту і точної передачі оригіналу Рильський зберігає специфічні сербські слова (*задужбина* – внесок церкви, монастиреві за душу померлого), а також турецькі слова, що, як і деякі сербські, не мають точних відповідників в українській мові. Це здебільшого слова на означення грошей (*цехіни*, *пара*, *динари*), титулів (*бег*, *арамбаша*, *візир*, *делібаша*, *дервіш*), національних напоїв (*ракія*), одягу (*чоха*, *тюрбан*, *чакшири*), міфічних істот (*віла*).

Високу художню якість перекладів Рильського забезпечив і його багатий словниковий запас і звукопис. Окремих

героїв пісні туга б'є, *гризе*, у них *гіркий жаль у серці* і *посмутніле обличчя, печаль, лихо, тяжке горе, мука, гірка туга, біла наруга, недобра доля*; він *невеселий*. Герой у Рильського *іде, прямує, мчитьсся, білим світом мандрує, спускається*; він *б'є, затинає, кличе, гукає*; він *герой відважний, найсміливіший, хоробрий, бравий, сильно дужий*; у нього *юнацьке серце; юнацькі очі*. Він *іде шляхом битим і завертає на путь-дорогу, де при шляху юнацькім, при широкім стоїть будинок чорного Арапина*. Герой *каже, говорить, промовляє, повідає, обзивається*. Він *багато знає, тямить, може втяти*; його *вітають, пригощають, частують, гайно вітають*; він *загулявся, засидівся*; іноді *буває лихий, лютий, а то й розгніваний, розлючений*.

Про те, наскільки ретельно М. Рильський відшукував у багатому лексиконі рідної мови відповідні слова, які б якнайточніше відбивали оригінал, яскраво свідчить ще й такий приклад. У сербській пісні описуються події, що відбуваються в горах. Наш поет, аби точно відтворити гірську місцевість, добирає своєрідне слово з регіону Карпат – *плай*. («Та й поїхав пляями гірськими»). *Плай* – це стежка в горах. Зустрічаємо в перекладах поета вислів *гайдуки-горяни*, і це правильно, бо *гайдуки*, як і наші *опришки*, діяли в горах.

Перекладаючи пісню «Дівчина Косовка», від краси якої, як каже поет, «дух підносився» у нього, Рильський максимально зберігає образну систему, через яку передається зміст пісні. Досить звернути увагу, як точно він передає епітет *білий* (*біленькі рукава, білі лікті, білий хліб*). Поет відтворює цей епітет і в інших своїх перекладах, де *білі конюшні, й білий шовк, білі крила, білі рамена, білий Крушевець і білі двори та палаци в султана*. Однак не всі перекладачі зберігають цей образ, чим стирають своєрідний колорит сербської пісні.

Дівчина Косовка, наприклад, у російському перекладі Голенищева-Кутузова, «носить хлеб пшеничний за плеча-

ми» [Эпос сербского народа 1963, с. 121]. Перекладач разом з епітетом *білий* викинув цілий поетичний образ сербської пісні, бо слово *пшеничний* не є художнім фольклорним засобом пісні.

Точно зберіг Рильський й інші епітети – *зелена трава, зелена полонина, зелена долина, зелене шатро, золоте яблуко* тощо.

Багата поетична палітра рідної мови пульсує в перекладах М. Рильського на кожному кроці. Досить спинитися на плеонастичних епітетах, тавтологіях (юнак-звитяжець, дівчина-красуня, золото-багатство). І тут Рильський іде від українського фольклору, зокрема дум, де особливо часто трапляються тавтологічні вислови, які поет прагне якнайширше ввести у свій переклад. Але робить він це завжди обдумано, про що знову ж таки яскраво свідчать його робочі зошити-автографи.

Так, наприклад, перекладаючи рядок «Па и јему стаде говорити» (пісня «Цар Лазар і цариця Милиця»), Рильський спочатку мав намір передати його так: «Та й до нього тужно промовляє». Але це не задовольняє перекладача, і він тут же, не дописуючи слова *промовляє* після слова *тужно*, яке закреслює, пише: «Та й до нього *промовляє-тужить*». Це посилює психологізм героїні, її трагедію: від прохання Милиці залишитися біля неї в час воєнних дій всі її дев'ять братів відмовилися, бо всі вони спішать до бою на Косово захищати рідний край:

...Кров свою за чесний хрест пролити

І за віру з братами померти

[Сербська народна поезія 1955, с. 86].

І зрозуміло, що мова цариці переростає в голосіння.

Не випадково в перекладі Рильського при першому звертанні цариці до брата (Бошка) вона тільки «тихо промовляла», щоб брат залишився вдома і розважав її в «печалі-гузі». За наступної зустрічі з іншими братами, що вишикувалися до бою, благання цариці вже переростає в розпач і вона тепер, звер-

таючись, наприклад, до брата Воїновича, *промовляє-тужить*, щоб залишився і розраджував її у великому горі.

Часто в перекладах Рильського трапляються яскраві складні епітети – *сутозлотий, срібноперий, білосніжний* тощо.

Перекладач щедро користується скарбницею українського фольклору, з якого бере поетичні образи – як багату синонімічну інструментальність: *оженімся брате, поберіємось, загулявся бан, загостювався* тощо. Але він це робить у найдоцільніших місцях перекладу, де найбільше виявилася пісенна спільність сербів і українців.

Рильський показав себе і майстром відтворення діалогу, окличних інтонацій, звукових образів. Блискуче та ідентично оригіналові передав поет розмову-суперечку Марка Королевича з турками:

«А гей, Марку, не ори дороги!»

«А гей, турки, ріллі не топчіте!»

У перекладі прекрасно відтворено звуковий образ за допомогою вигуків, що десь здалека доносяться до нас, та повторів. Не лише настрої, тон, ідеї прозорі та ясні вдало відбиті Рильським. Тут збережено пісенність, поетичність, живі інтонації; збережено ритмічний рисунок, його геометричну точність за складом і ладом.

Дзвінка, плавна мова – одна з характерних ознак перекладів Рильського. Часто в його перекладах спостерігаємо паралельне розташування рядків, симетричний поділ одиниць за ідейним навантаженням (іноді з повторами):

Стали жовті ноги по коліна,
Стали жовті, ніби соколіні,
Задзвеніло там дрібне намисто,
Зашуміла там одежа жовта.

Ця ритмічність, яка вдало відбиває оригінал, надає перекладам природності, дивовижної точності. Асонанси й алітерації

роблять текст музичним. Широкі, вільно відкриті голосні звуки *а, о* поряд з приголосними глухими *ш, к, т* та дзвінкими *з, дз, ж, д, б, г* утворюють своєрідну симфонію.

Глибоко проникаючи в ідейну тканину оригіналу, поет легко накладає на нього узор української думи та пісні. Особливо чітко стиль українського фольклору простежується в перекладах тих сербських пісень, сюжетна канва яких дуже нагадує українську.

Епічний тон сербської пісні «Женитьба Ива Голотрба» так само плавно і доречно зазвучав і в перекладі Рильського:

П'є вино, гуля король Яньока
Та й у білому Яньоці-місті
[Сербська народна поезія 1955, с. 273].

Тут Рильський знову виявляє себе як поет-творець. Він не сліпо копіює оригінал (таку практику поет гостро засуджував), а творчо підходить до нього, вводить окремі слова, яких немає в першотворі, зокрема з українського фольклору він бере слово «гуля» (скорочена форма дієслова *гуляє*). До речі, Рильський розглядав цю пісню і як дослідник, зіставляючи її з українською думою про козака Голоту.

Коли читаємо переклади сербських пісень Рильського, відчуваємо, що в них ідеться про давноминулі події. Про це свідчать не лише сюжети пісень, а й уся їхня образна система. Поет повністю перенісся своїми помислами в минулу епоху, дбаючи про те, щоб не позбавити оригінал історичного аромату поезії, її урочистого тону і якомога точніше відбити словесну тканину колишньої епохи та дати відчуті її дихання й українському читачеві, «щоб серце билосся з колишніми серцями». Тому Рильський вдається до архаїзмів: *корогва, славен, прах, перса, вид* тощо. Для цього ж він уживає подекуди подовжені та стягнені форми окремих частин мови – *теє, цеє, злеє, золо-теє, дума, злотом, молод, ясен, кожен* та ін.

Майстерно і в той же час точно передає Рильський афоризми, ідіоматичні вислови, поетичні звороти сербської пісні. Бо ж *добра без лиха не буває; там, де щастя, і нещастя ходить*.

М. Рильський, перейнявшись настроями героїв і духом епохи, адекватно передає анафори оригіналу, за допомогою яких підкреслюється велике горе, що спіткало Бановича Страхию від уже згаданого свавільного турка Влах-Алії:

Оригінал:

Каже јаде тасту на уранку:
како су му двори похарани,
како су му слуге разогнате,
како ли је мајка прегажена,
како ли је љуба заробљена.

[Караџић 1958, књ. II, с. 261].

Переклад:

Розповів він тестеві про лихо:
Як двори у нього сплундрували,
Як у нього розігнали челядь,
Як матусю потоптали в нього,
Як у нього жінку полонили.

[Сербська народна поезія
1955, с. 43].

Про те, як старанно М. Рильський працював над перекладами, як дбайливо і вміло добирав він повнозвучні слова, найкраще свідчать його автографи, хоч, зрозуміло, і тут не все зафіксовано, не сказано, скільки поет перебрав у пам'яті слів серед багатства рідної мови, щоб віднайти якнайдоцільніше для відтворення оригіналу.

Автографи засвідчують, що М. Рильський чимало працював над добором слова. Так, наприклад, епітетом до слова *яничари* спочатку був прикметник у множині – *завзяті*, потім – *запальні*. Але перекладач побачив, що ні один, ні другий епітети не годяться, бо в поняття «запальні», «завзяті» здебільшого вкладається позитивний зміст. Тому остаточна (третя) редакція – *яничари запеклі*. Це слово, яке так довго підшукував перекладач, було найточнішим.

Вільно володіючи рідним словом, поет уживає його в певному контексті, враховуючи всі відтінкові значення. Це надає перекладам могутньої поетичної сили й краси. На-

приклад, у першій редакції пісні «Смерть матері Юговичів» було:

Щоб він дав їй очі соколині
Та ще й білі лебедині...

Слово *крила* після слова *лебедині* Рильський уже не дописує. Він закреслює слово *лебедині* і дописує *крила лебедині*, тобто другий рядок заримовує з першим, унаслідок чого маємо:

Щоб він дав їй очі соколині
Та ще й білі крила лебедині².

М. Рильський у своїх перекладах поборов, як він казав, «дві великі небезпеки, що підстерігають перекладача» в передачі з близької мови: міжмовні омоніми та спокусу «обарвити твір суто національним колоритом мови», якою перекладається. Рильський зумів досягти у своїх перекладах сербських пісень того, чого він вимагає і від інших, а саме – точності ідейного змісту перекладуваного твору, максимальної близькості у відтворенні образної системи тропів, стилістичних і синтаксичних особливостей оригіналу, еквіритмічності (збереження ритму оригіналу) та еквілінеарності (дотримання однакової кількості рядків).

Перекладач зберігає хореїчний рисунок і білий вірш оригіналу.

З блиском проявив Рильський свій таланти як перекладач, свій «індивідуальний пошук, смак, такт, винахідливість», що відіграє, за словами П. Антокольського, неабияку роль у мистецтві перекладів [Антокольський 1964, с. 18].

Перекладацькій діяльності Рильського допомагало те, що він уже мав перед собою взірці українських і російських перекладів, раніше здійснених, глибоко знав рідне слово і фольклор.

«Максим Рильський, – як слушно й образно зазначено “Від упорядників” Григорія Донця і Миколи Нагнибиди у книжці спогадів “Незабутній Максим Рильський” (с. 3), – володів

винятковим умінням видобувати з глибин народного життя слова-самоцвіти, слова-перлини», слова, що «як у справжнього чарівника рідного слова, вигравали і переливалися чистим золотом». Елементи української пісні чи думи, злегка внесені до перекладу сербської пісні, як уже зазначалося, не псували оригіналу, його змістової та художньої краси, а навпаки, підсилювали його звучання на українському ґрунті. Через переклади Рильського ми відчуваємо власне сербську пісню з усією її колоритністю, пафосом, стилем. І тут щодо Рильського як перекладача сербської пісні підійдуть слова самого Максима Тадейовича, сказані ним про переклади Павла Тичини з болгарської поезії. «Павло Тичина, перекладаючи Христа Ботева, використовує ходи української пісенної творчості, і разом з тим ви почувате, що перед вами болгарська земля, що це пише болгарський поет» [Рильський 1971, с. 150]. Так, через переклади Рильського перед нами простирається величава земля сербського народу, з її нескореними героями – юнаками, гайдуками й ускоками.

Глибоке розуміння мистецтва перекладу сприяло тому, що під пером великого майстра художнього слова Максима Рильського сербська народна пісня постає перед нами у всій своїй принаді та красі.

«Кожний перекладач мимоволі вносить у кожний зроблений ним переклад певну часточку своєї особистості» [Чуковский 1964, с. 47]. Таку часточку особистості вніс у свої творчі переклади й М. Рильський.

Рильському-поету, теоретику і практику перекладу допомагав Рильський-учений, який не лише вивчав сербські пісні за монографіями, а й сам досліджував їх у порівняльному плані з українським фольклором.

Публічна лекція «Сербські епічні пісні». 12 лютого 1947 року в Києві М. Рильський виступив з публічною лекцією «Сербські епічні пісні», де розповів про свою поїздку до Югославії 1945 року, про зустріч із сербським ученим і гро-

мадським діячем Радованом Лаличем, спинився на характеристиці сербських народних пісень та вказав на їхню ідейно-художню спорідненість з українськими піснями, читав свої переклади із сербського епосу, зокрема пісні про Марка Королевича, Івана Голопузого та інших народних героїв. Пісні у виконанні сербських гусярів поет порівнював з піснями українських кобзарів, описав інструмент «гусле». Чимало уваги у цьому виступі Рильський приділив характеристиці Вука Караджича як науковця. А 1954 року в журналі «Славяне» (№ 1) він надрукував статтю про Вука Караджича у зв'язку з 90-річчям з дня його смерті.

Збірка перекладів «Сербська народна поезія». Загальний огляд. Помітним явищем стало видання 1955 року в Києві збірки «Сербська народна поезія», упорядкованої Максимом Рильським та Леонідом Первомайським з передмовою та пояснювальним словником академіка Леоніда Булаховського. У книжці сімдесят один твір, з них сімнадцять перекладено Рильським, двадцять три – Первомайським, три – Франком, а решта – Старицьким. Переклади розташовані за циклами: три пісні докосівського циклу, дванадцять пісень косівського, вісімнадцять про Марка Королевича, чотири про Якшичів, п'ять – про гайдуків та три з ускоцького циклу. Решта – балади й ліричні пісні.

Школа перекладацького мистецтва. Отже, як бачимо, роль Максима Рильського в популяризації сербської народної пісні в Україні дуже велика. Його творчість є новим етапом у справі художнього перекладу скарбів поезії братніх слов'янських народів, це ціла школа перекладацького мистецтва в Україні. Недарма існує у нас і премія імені Максима Рильського, якою відзначають за високопрофесійний переклад українською мовою творів інших народів світу.

Переклади Рильського, як слушно підкреслював О. І. Білецький, – «великий подвиг поета і громадянина», «новий

етап у розвитку української мови і взагалі в розвитку української культури» [Білецький 1960, с. 190]. Своїми перекладами сербського епосу Рильський збагатив культуру рідного народу, вписав нову і світлу сторінку в мистецькі зв'язки українців із сербами. Його самовіддана праця на цій ниві гідна глибокої поваги і наслідування.

ПРИМІТКИ

¹ Ці автографи зберігаються у відділі рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (ф. 137, од. зб. 850–855. Архів М. Рильського).

² Щоб дізнатися докладніше про лабораторію Рильського-перекладача сербської пісні, див. нашу статтю «З творчої майстерності Рильського-перекладача», опубліковану на сторінках часопису «Всесвіт» (1972. – № 11. – С. 146–148).

ЛІТЕРАТУРА

Антокольський П. Черный хлеб мастерства // Мастерство перевода. – М., 1964.

Білецький О. Творчість Максима Рильського // Максимові Рильському. – К., 1960.

Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 137, од. зб. 850–855. Архів Максима Рильського.

Гончар О. Щедрий серцем (До ювілею М. Рильського) // *Гончар О.* Письменницькі роздуми : літературно-критичні статті. – К., 1980.

Гуць М. З творчої майстерності Рильського-перекладача // *Всесвіт.* – 1972. – № 11.

Известия. – 1962. – 7 апреля.

Караџић Вук. Српске народне пјесме. – Београд, 1958. – Књ. II.

Караџић Вук. Српске народне пјесме. – Београд, 1958. – Књ. III.

Незабутній Максим Рильський : спогади / упоряд. Г. Донець і М. Нагнибіда. – К., 1968.

Первомайський Л. Твори : в 7 т. – К., 1970. – Т. 7.

- Рильський М.* Проблеми художнього перекладу // *Рильський М.* Ясна зброя : статті / упоряд. Г. М. Колесник. – К., 1971.
- Рильський М.* Вечірні розмови. – К., 1964 а.
- Рильський М.* Зимові записи. – К., 1964 б.
- Рильський М.* Сербські епічні пісні. – К., 1946.
- Рильський М.* Сербські епічні пісні. – К., 1947.
- Сербська народна поезія / сост. М. Рильський, Л. Первомайський. – К., 1955.
- Сербські народні думи і пісні / переложив М. Старицький. – К., 1876.
- Чуковский К.* Высокое искусство. – М., 1964.
- Сербский эпос / упоряд. Н. Кравцова. – М. ; Ленинград, 1933.
- Эпос сербского народа. – М., 1963.
- Jugoslávské zpěvy. – Praha, 1958.

Объектом анализа в статье выступают переводы известных сербских эпических песен, которые осуществил украинский поэт-академик Максим Рильский – переводчик и популяризатор мировой литературы и народного творчества. Одновременно автор раскрывает представление о содержании, красоте, поэтике и ритмомелодике сербского народнопоэтического творчества.

Ключевые слова: песня, Максим Рильский, украинский перевод, ритмомелодика, метрика, эпитет, метафора, сравнение, художественный образ, украинизация, тавтология, автограф.

УДК 929РильськийМ.+81'25(=162.1)

Флоріан Неуважний

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ І ПОЛЬЩА

У статті йдеться про вплив польської культури та літератури на творчість відомого українського поета, дослідника літератури й фольклору, перекладача і теоретика перекладу М. Т. Рильського.

Ключові слова: М. Т. Рильський, переклад, польська література.

The influence of the Polish culture and the literature on the creation of the famous Ukrainian poet, the researcher of literature and folklore, the translator and the theorist of translation M. T. Rylsky is considered in the article.

Keywords: M. T. Rylsky, translation, Polish literature.

У свідомості поляків Максим Рильський, видатний український поет, столітній ювілей якого відзначали в березні 1995 року, дещо перебільшено асоціюється не стільки з його величезними власними творчими досягненнями, як з перекладами польських поетів, особливо творів Адама Міцкевича [Grossbart 1974, s. 239–270; Pollak 1966, s. 115–117; Ларіонова ХСІІ, с. 156]. Про однобічність такого погляду не варто дискутувати, але слід пам'ятати про це, особливо розглядаючи зв'язки Максима Рильського з Польщею як з біографічної точки зору, так і з творчої, щоб не впасти в надмірний полоноцентризм, який у даному випадку навіть міг би здаватися виправданим.

Тому, відмежовуючись від полоноцентризму, потрібно відразу зазначити, що при розгляді, навіть у загальних рисах, проблеми «Максим Рильський і Польща», це питання є одним із ключових у науковій літературі про життя і творчість цього універсального митця – поета, дослідника літератури й фольклору, перекладача і теоретика перекладу, а також громадського діяча. Проблема, названа в заголовку, однак є – і

це я підкреслю відразу – лише частиною ширшого питання: «Максим Рильський і слов'янські літератури», яку вже успішно висвітлювали [Вервес 1972].

Є справою майже очевидною, що поезія М. Рильського, виростаючи, як майже кожна творчість, передусім із рідної землі, коріниться глибоко не лише в загальнослов'янському, але і в європейському контексті. Це стало результатом того, що творчість Максима Рильського, яка активно засвідчувала свою присутність понад півстоліття (перша збірка лірики «На білих островах» з'явилася в 1910 р., коли автору було лише 15 років, а остання, видана за життя поетична книжка «Зимові записи» вийшла 1964 р.) і становила приклад умілого поєднання багатьох елементів, підпорядкованих оригінальному талантові автора і головній меті творення самобутньої й неповторної рідної української поезії. Такий підхід, реалізований послідовно протягом усього життя, утвердив творчість М. Рильського в українській літературі як винятково вартісну і багату.

Для всіх дослідників життя і творчості Максима Рильського не підлягає сумніву факт, що поміж слов'янських літератур, крім рідної, спочатку митець познайомився з польською літературою, і саме їй присвятив найбільше уваги як в оригінальній і перекладній творчості, так і в критичній діяльності.

На таке раннє й активне зацікавлення молодого Рильського польською літературою і культурою мала вплив родинна традиція. Поет походив із давнього українського, але сполонізованого роду. Батько поета, Тадей Рильський (1841–1902), після закінчення Київського університету почав реалізувати ідеали Київської громади, до якої належав. Унаслідок цього в 1860 році відмовився від усіх дворянських привілеїв. У своєму маєтку організував школу для сільських дітей, де сам учителював, а в 1881 році одружився з дівчиною із села Романівка. Удома Рильські спілкувалися й українською,

й польською мовами. Звідси, поруч із досконалим знання рідної мови (а це нечасто траплялося в родинах української шляхти), розпочинається знайомство з польською культурою й літературою.

Одним із важливих аспектів питання «Максим Рильський і Польща» є власне біографічний, родинний, який ще недостатньо розроблений, оскільки не написано, про життя Тадея Рильського – етнографа, соціолога, автора робіт, присвячених Коліївщині, національному українському світоглядові. Немає біографії цього хлопомана, який разом із братом вирішив власним життям сплатити борг польської шляхти перед українським народом [Герцен 1958, с. 238]. Усупереч нелюбові багатьох сучасних дослідників до надмірного біографізування, цей аспект (біографічний) є вкрай важливим і актуальним.

Наступний широкий і важливий аспект зазначеної в заголовку проблеми становлять творчі зв'язки і контакти М. Рильського з польською літературою і культурою. Це питання можна поділити на такі складові: переклади М. Рильським польської літератури на українську мову, наукові й критичні праці поета про літературу, культуру й польських письменників; польські теми й сюжети у власній творчості М. Рильського, з чого може впливати проблема присутності польської літератури чи окремих її представників в естетичній свідомості й поезії митця; резонанс творчості М. Рильського в Польщі – переклади його творів, а також нариси й статті про дослідника, відгуки польських поетів про діяльність М. Рильського, його публіцистичні виступи у польській пресі та особисті контакти з Польщею й поляками.

Кожному дослідникові творчості М. Рильського зразу впадає в око, що він надавав величезної ваги поетичному перекладові, трактуючи його нарівні з власними творами. Характерно, що в тому самому 1929 році, коли М. Рильський приступив до

перекладу «Пана Тадеуша» українською мовою, він одночасно розпочав перекладацьку роботу над «Мідним вершником» Олександра Пушкіна. Тоді ж почав готувати переклади до антології західноєвропейської літератури. Поет від початку своєї творчості усвідомлює вагомість і значущість перекладацької роботи, яка допомагає зводити мости між літературами, що здійснювали раніше в українській літературі Пантелеймон Куліш, Іван Франко, Леся Українка, а також сучасники М. Рильського – Микола Зеров, Павло Филипович та Михайло Драй-Хмара.

Уже тоді Максим Рильський розумів необхідність уведення до вітчизняної культури відомих творів світових літературних творів, щоб прокласти українській літературі дорогу за межі письменства регіонального, яке навіть деякими мислителями трактувалося (М. Костомаров) виключно як «література для домашнього ужитку». На схилі літ поет писав: «Коли я думаю про велич Пушкіна, Шевченка, Міцкевича, Байрона, Гейне, Гюго, Петефі, коли я звертаю зір далі в глибину віків і виникають передо мною живі – так, живі! – постаті Гете, Шекспіра, Данте, давніх грецьких трагіків, то я відчуваю гордість, що я людина, що я ходжу по тій землі, по якій ходили ці велетні, готуючи для нас незліченні багатства нашої культури» [Рильський 1980, с. 80–81].

Тому знаменним також є факт, що в засвоєних українською культурою багатствах таке важливе місце займає творчість Адама Міцкевича в чудових перекладах Максима Рильського та в його оригінальній критичній інтерпретації. Це й сприяло тому, що Максим Рильський був визнаний одним із найвидатніших знавців творчості Міцкевича в Україні, Росії та Білорусі.

Починаючи з 1923 року М. Рильський майже в кожній збірці своїх оригінальних віршів, які вивисують його в українській літературі ХХ ст., звертається до А. Міцкевича, зга-

дує про нього, цитує або присвячує йому твір чи присвяту на зразок тієї, яка перед віршем «Човен»: «Пам'яті найбільшого епічного поета нових часів – Адама Міцкевича» [Рильський 1925, с. 26].

Робота над перекладом «Пана Тадеуша» тривала кілька десятків років. Уривки з'явилися в 1925 році [Життя і революція 1925, с. 70–71], а перший варіант цілої поеми в 1927 році. У 1949 році Максим Рильський видав удруге новий, поправлений варіант перекладу шедевра А. Міцкевича, за що отримав офіційну Державну нагороду III ступеня і здобув визнання критики [Вервес 1950; Гудзий 1950, с. 55–56].

У 1955 році в Києві видано двотомне зібрання творів А. Міцкевича українською мовою. У цьому виданні було вміщено 31 сонет нашого поета, 5 балад, поема «Кондрад Валленрод», вірші «Пам'ятник Пету Великому», «До друзів-москалів», а також «Пан Тадеуш», що становить другий том видання. Тоді також з'явилася стаття «Про поезію Адама Міцкевича», видана в 1956 році в Москві російською мовою. Також двотомне видання А. Міцкевича російською мовою, створене 1955 року, вийшло у світ за редакторством та зі вступним словом Максима Рильського. Український поет редагував ще п'ятитомне зібрання творів Адама Міцкевича російською мовою, яке видано в 1948–1954 роках. Вісімнадцять разів М. Рильський був редактором творів польського поета, які з'являлися українською та російською мовами, дбаючи про те, щоб переклади художніх творів автора «Пана Тадеуша» максимально точно віддзеркалювали мову оригіналу, його зміст і стилістичні властивості, відповідно до принципів, проголошуваних у його теоретичних працях [Рильський 1958] і в перекладацькій діяльності.

У зв'язку з цим постає нагальна потреба в розгляді не лише перекладацької майстерності Максима Рильського в пересаженні ним поезії А. Міцкевича на український ґрунт, незважа-

ючи на те, що існує кілька праць, присвячених цьому питанню [Вервес 1950; Павлюк 1956, с. 108–115]. Варто також поглянути на М. Рильського як на дослідника польського поета, оцінити його критичний і літературознавчий доробок у цій галузі. Тим більше, що вивчення поетів, над творами яких він працював, стало постійним процесом, що супроводжував роботу М. Рильського – перекладача й поета.

Існує ще один аспект досліджень творчості Максима Рильського в контексті його перекладацьких зусиль над засвоєнням українською культурою творів А. Міцкевича. Причому він є надзвичайно важливим і складним: це вплив перекладацької діяльності на власну поетичну майстерність і естетичне бачення світу М. Рильським. Чудовий знавець творчості поета Олександр Білецький констатував: «Праця над перекладом “Пана Тадеуша” була для Максима Рильського прекрасною школою поетичної майстерності, у якій він змушений був стати і мовознавцем, і знавцем історії літератури» [Білецький 1960, с. 73].

Менш відомі, ніж переклади А. Міцкевича, в Польщі переклади творів Юліуша Словацького і дослідження про автора «Кордіана». Проте нашого романтика М. Рильський любив і цінував здавна. З нагоди 150-річчя від дня народження Юліуша Словацького в Києві вийшло двотомне зібрання його творів. Усі переклади редагував Максим Рильський, а також переклав такі твори як «Гімн», «Гробниця Агамемнона», «Мій заповіт», «У Швейцарії», три пісні з поеми «Беньовський» – першу, другу й п'яту та фрагменти наступних незакінчених пісень.

Коли 5 вересня 1959 року в Кременці було проведено ювілейну наукову конференцію, присвячену Ю. Словацькому, М. Рильський виголосив доповідь «Юліуш Словацький – поет, гуманіст, патріот», опубліковану згодом під іншою назвою – «Полум'яний геній». З цієї доповіді зрозуміло, з якою при-

страстю Максим Рильський писав про Ю. Словацького. У тексті читаємо: «Говорити про могутність поетичного хисту Словацького, про невичерпне багатство його невгамовної, за висловом Франка, фантазії, про чудотворну гнучкість, блиск і барвистість його мови, його віршової форми, показати їх на конкретних прикладах – завдання захоплююче, але дуже важке» [Рильський 1980, с. 444].

Отже, безперечно існує проблема, порушена лише частково (І. Глинським, Н. Вервесом, М. Павлюком) [Глинський 1963; Павлюк 1960, с. 216–226], Рильського-перекладача, додамо відразу – віртуозного перекладача – віршів і поем Ю. Словацького, а особливо «Беньовського», повний переклад якого здійснено у співпраці з Євгеном Дроб'язком. Це був перший переклад цієї поеми на схід від Бугу.

Наступним питанням, пов'язаним із перекладацькими уподобаннями Максима Рильського, є його ставлення до Марії Конопницької. Це поетеса, яку вельми цінували в Україні завдяки перекладам Олени Пчілки, матері Лесі Українки, котра також шанувала авторку «Роти», а також перекладам Івана Франка та поетів-діячів XIX і XX ст.

Максим Рильський, шанувальник витонченої поезії, знав творчість польської поетеси й розумів її значення. Він брав участь у львівському виданні її творів 1954 року, переклав «Кредо», «Старому торбаністові», «Капрі». Коли в 1959 році вийшло чотиритомне видання творів М. Конопницької російською мовою, Максим Рильський написав до нього передмову. У цій передмові, передрукованій українською мовою, всі цитати віршів, які ілюструють творчість поетеси, Максим Рильський подав у власному перекладі.

Існує також проблема взаємин М. Рильського з авторкою «Пана Бальцера у Бразилії» – проблема незмінного інтересу українських митців до Марії Конопницької, поезія і проза якої була дивовижно суголосною з поетичними пошуками

Лесі Українки, з пошуками в галузі поезії і новелістики Івана Франка і Бориса Грінченка. Можливо, зачарування М. Рильського творчістю Івана Франка й своєрідне її продовження пояснює б живий досі інтерес сучасних українських поетів до творчості польської акторки, серед яких згадаю Дмитра Павличка, Володимира Лучука та Романа Лубківського, які вважаються продовжувачами традицій Максима Рильського в українській поезії.

Іншою проблемою є зацікавлення Максима Рильського сучасною польською поезією. Не приховував свого захоплення такими різними поетами, як Леопольд Стафф, Юліан Тувім та Владислав Броневський, тому що любив їх і перекладав. Цінував, як він сказав у розмові з автором цих слів, «їх цілісне, гармонійне бачення світу, попри їхній трагізм». Своє захоплення виразив у «Слові про поета» [Тувім 1963, с. 5–13]. Достатньо процитувати початок цього тексту, що є вступом до вибраних поезій Юліана Тувіма 1963 року, для того, щоб усвідомити емоційний градус, який супроводжував працю поета над перекладами віршів автора «Чигання на Бога»: «Чомусь хотілось би це слово про Юліана Тувіма, польського поета, чиє ім'я стоїть в одному ряду з іменами найбільших поетів сучасності – Маяковського, Тичини, Аполлінера, Гарсія Лорка, Чаренца, Квазімодо, Галактіона Табідзе, Незвала, – почати так, як починалися старовинні книги: “Одного осіннього вечора, коли вітер сумно завивав за вікном і дрібні дощові краплі монотонно стукали в шибки, зібралися в затишній кімнаті, біля каміна, де весело потріскували і ясним полум'ям грали сухі дрова, кілька давніх приятелів (...)”. Це було не зовсім так. Але справді: кілька приятелів і однодумців зібралися якось і намислили із власної доброї охоти без усяких видавничих замовлянь перекласти вірші Тувіма і злагодити таку збірку, яка б дала українському читачеві більш-менш ясне уявлення про цього чудесного, і простого, і складного водночас, поета» [Тувім 1963, с. 3–5].

У зв'язку з виданням поетичної збірки Ю. Тувіма українською мовою, до якої Рильський включив 24 переклади віршів і великий фрагмент поеми «Польські квіти», постає питання про розширення полоністичних зацікавлень поета, виникає питання про мотиви звернення уваги на Л. Стафа, В. Броневського та власне Ю. Тувіма. Це питання, якщо пам'ятати про слова М. Рильського в розмові з автором даної статті, є принциповим. Адже М. Рильський, поруч з віршами В. Броневського, переклав його поему «Паризька комуна», усвідомлюючи, що вже існувало три переклади цього твору [Броневський 1971]. Тому було б варто зіставити й обговорити наявні переклади поеми В. Броневського у світлі власних рішень і перекладацьких пропозицій М. Рильського.

Визначаючи й класифікуючи теми й проблеми, що входять у межі питання, порушеного в заголовку даної статті, нагадуємо, що М. Рильський був ученим і літературним критиком. Варто пам'ятати й те, що він є автором численних статей і досліджень, у яких ідеться не тільки про польську літературу, але й про нашу культуру, історію, живопис, музику, фольклор і навіть архітектуру.

Напевно, найцікавішим дослідницьким полем у проблемі «Рильський і Польща» є відображення польської проблематики – безпосередньо чи опосередковано – в оригінальній творчості Максима Рильського. Тому польські теми і мотиви, а також посилення в оригінальній поезії автора «Мандрівки у молодість» було реалізовано двояко: у віршах про польських письменників і митців, а також як своєрідні посилення на польських письменників, перефразування їх висловлювань чи цитування їхніх творів, або вплетення в тканину власного вірша асоціацій і алюзій щодо польських справ. Виникає питання: чи варто розглядати мотиви й теми як данину польським сентиментам поета, як вираз сильно-

го зацікавлення нашою культурою, чи може як пошук моделі власної творчості?

Річ досить цікава, що в першій збірці ліричних віршів 1910 року «На білих островах», а також у ліриці й віршах, що надруковані в 1910–1919 роках ми не знаходимо жодних відкритих і легко вловимих звернень до вітчизняних і зарубіжних класиків. Натомість у поемі «Марина» (1928–32), в якій виразно простежується відлуння студій А. Міцкевича і Т. Шевченка, Максим Рильський засвідчує, що у своїй творчості в однаковій мірі узгоджує і використовує як рідну традицію, так і прагнення до інновацій. У цій поемі романтичний темперамент, що походить від Т. Шевченка, гармонійно поєднується з епічним спокоєм і зваженим, мальовничим описом, притаманним А. Міцкевичу.

Уперше в поетичній творчості Максим Рильський звернувся до А. Міцкевича в поемі «На узліссі» (1918), а пізніше в наступних – «Марина» і «Чумаки». В останній поемі, в якій відчуваємо, що автор був глибоко обізнаний із поемами Д. Байрона, О. Пушкіна, Ю. Словацького, ми читаємо таку іронічну заувагу на адресу сучасної йому поетичної моди:

Звичайно, про Довейка і Домейка
Тепер писать – то кепський був би тон.
Тепер на місці квітки й соловейка
Звитяжно стали криця та бетон

[Рильський 1925, с. 10].

До однієї з октав поемі «Сіно» (1927) М. Рильський увів цитату з Ю. Словацького, натякаючи немовби на його зв'язки з Україною:

Країни рідної завітчані степи
(Словацький пише так, а ми на те пристанем)
З одного запаху пізнав би і сліпий...

[Рильський 1929, с. 12].

Вірш «І знов “Гадеуша” я розгорнув» (1925) [Рильський 1929, с. 39] відображає сильне захоплення М. Рильського поетичною майстерністю А. Міцкевича, подібно, як захоплення музикою творця мазурок і полонезів висловлює у вірші «Шопен» (1934) [Рильський 1936, с. 69–71]. «Співця з Литви» (Міцкевича) Рильський згадував у циклі «Море і солов'ї» (1940) [Рильський 1983, 2, с. 304], який написав під впливом «Кримських сонетів».

Нагадаємо, що «Акерманські степи» М. Рильський переклав у 1925 році й пізніше включив до збірки віршів «Де сходяться дороги» (1929). До А. Міцкевича український поет ще неодноразово звертатиметься: у вірші «Великий перегук» (1941), цимбаліста Янкеля згадує в автобіографічній поемі «Мандрівка в молодість» (1943), у віршах з циклу «Ленінградські нариси» і «Мідний вершник».

Окрему галузь полоністики М. Рильського становлять вірші, присвячені Польщі. З них постає своєрідне поетичне бачення сучасної поетові Польщі, яку М. Рильський відвідав уперше в 1945 році, а пізніше бував там неодноразово. Наслідком поїздки до Польщі був цикл із семи віршів, опублікованих у 1950 році під назвою «У молодій Польщі». Це свого роду записна книжка, ліричний нотатник, який становить немовби поетичний щоденник, у якому поет нотував передусім свої художні враження і культурно-політичні рефлексії, викликані поїздками до Варшави, Кракова, Вроцлава і Закопаного.

Цей цикл був пізніше збагачений віршами «До Польщі», «Татри» у збірці «Сад біля моря» (1955), «На концерті “Мазовша”» у збірці «Троянди й виноград» (1957), «Польщі» у збірці «Далекі горизонти» (1959), «Скінчився день, ми сиділи в Гданську» у збірці «Голосіївська осінь» (1959). Варто звернути увагу, що цей останній збірник у переважній більшості був написаний у Польщі. Про це свідчить місце і дата написання.

Остання, видана за життя збірка поезії М. Рильського «Зимові записи» (1964) принесла, крім численних перекладів поета з сучасної польської поезії, прекрасний програмовий вірш «Легенда віків», опублікований раніше в книжці есе «Про мистецтво» (1962). Ідейне звучання вірша «Легенда віків» виразно простежується в епіграфі: «Недавно в одній промові було сказано, що як минулий рік був Шопенівським не тільки для Польщі, а й для інших країн, отже, й для України, так нинішній рік є Шевченківським, не тільки для України» [Рильський 1983, 4, с. 267].

Завершуючи цей скорочений перелік різних аспектів проблеми «Максим Рильський і Польща», варто звернути увагу на дуже вагомий факт, що незадовго до смерті (24 липня 1964 р.) через помічника М. Рильський звернувся до Польщі з нагоди 20-річного ювілею з такими словами привітання: «Стародавній і милий серцю краю, що подарував світові безсмертну душу Міцкевича і геніальну музику Шопена! Я поділяю з тобою радість у дні ювілею твоєї молодості, Польщо! Двадцять літ! Це мить на годиннику історії. Та як багато пройдено, як багато зроблено на цій новій, славній путі, Польщо! Я з радістю причалив би на свята до твоїх до болю в душі знайомих берегів. Та шкода, що недуга прикувала мене до Голосієва. Хай же від берегів рідного Дніпра донесуться до берегів милої Вісли щирі слова привіту і душевні побажання твого вірного друга, Польщо! Добра тобі, добра тобі і благоденства! Сто раз, по “сто лят!!!” – такий мій святковий тост на твоїх іменинах. Я серцем з тобою, дорога Польщо!» [Рильський 1983, 18, с. 419].

Такими словами закінчив свої «труди і дні» поет, який продовжуючи традиції українсько-польської дружби Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, зробив для наших літератур більше за попередників і освітлив дорогу таким, як Микола Бажан, Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Іван

Драч, Роман Лубківський, котрі йшли і далі йдуть нею. І тому напередодні круглої дати – сторіччя від дня народження (М. Рильського – варто згадати про поета не тільки «незлим тихим словом», але також активним продовженням його «тесларської роботи» – зведення моста дружби між Польщею й Україною.

ЛІТЕРАТУРА

- Grossbart Z.* Maksyma Ryłskiego droga do arcyprzekładu «Pana Tadeusza» // *Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich.* – Wrocław, 1974.
- Pollak S.* Neoklasyk szlachetny // *Twórczość.* – 1966. – N 11.
- Білецький О.* Від давнини до сучасності. – К., 1960.
- Вєрвєс Г.* Визначне досягнення мистецтва перекладу // *Літературна газета.* – 1950. – 26 січня.
- Вєрвєс Г.* Максим Рильський в колі слов'янських поетів. – К., 1972.
- Вєрвєс Г.* Словацький і Україна. – К., 1960.
- Владислав Бронеvський в Українській РСР. Бібліографічний покажчик. – Л., 1971.
- Герцен А.* Собрание сочинений : в 30 т. – М., 1958. – Т. 15.
- Глинський І.* Про переклади Ю. Словацького // *Літературна газета.* – 1963. – 21 травня.
- Гудзий Г.* Поэма великого польского поэта в переводе Максима Рыльского // *Славяне.* – 1950. – № 4.
- Життя і революція. – 1925. – № 3.
- Ларіонова О. М.* Рильський – перекладач «Пана Тадеуша» А. Міцкевича / Праці Одеського державного університету. Серія філологічних наук. – Рік ХСІІ. – Т. 160. – Вип. 5.
- Павлюк М.* Майстерність перекладача // *Дніпро.* – 1956. – № 11.
- Павлюк М.* Максим Рильський – перекладач Юліуша Словацького // Максим Рильський (збірник). – О., 1960.
- Рильський М.* Де сходяться дороги. – К., 1929.
- Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – К., 1983. –Т. 2; Т. 4; 1988. – Т. 18.
- Рильський М.* Кризь бурю й сніг. – К., 1925.
- Рильський М.* Літо. Поезії 1933–1936. – К., 1936.
- Рильський М.* Статті про літературу. – К., 1980.

Рильський М. Художній переклад з одної слов'янської мови на другу. Доповідь на V з'їзді славистів. – М., 1958.
Тувім Ю. Вибрані поезії. – К., 1963.

Переклад з польської Л. Халюк

В статті розглядаються впливи польської культури і літератури на творчість відомого українського поета, дослідника літератури і фольклору, перекладача і теоретика перекладу М. Т. Рильського.

Ключеві слова: М. Т. Рильський, переклад, польська література.

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'янських¹.

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 повертаюся 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] ².

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. Гудзія³ 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 згаданому «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 контактеногенетичних 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 одного іменного 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 ⁴. 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 текстуральний (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»⁵, 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 ведмеда 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 писать – 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 łąz me czyste, rześiste...*» 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 очищають 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

¹ 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.*

² 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.

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

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

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

ЛІТЕРАТУРА

Grosbart Ż. 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.

УДК 929(Рильський+Пушкін):81'255.4

Т. П. Руда

ОЛЕКСАНДР ПУШКІН У ТВОРЧОМУ СПРИЙНЯТТІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Серед україномовних інтерпретацій поезії Олександра Пушкіна кращими вважаються переклади Максима Рильського. Про роботу над ними він розповідає у своїх перекладознавчих працях, що стали вагомим внеском у теорію перекладу. В оригінальній творчості Рильського відчувається вплив пушкінської традиції – на рівні світовідчуття, тональності, в образній системі, у використанні цитат.

Ключові слова: іншомовна інтерпретація, теорія перекладу, пушкінська традиція.

The best Ukrainian interpretations of Pushkin's poetry are translations of Maksym Rylski. This theme is into the science works of theory and practice of translation too. The influences of Pushkin's traditions are into the original poetry of Maksym Rylski.

Keywords: foreign language interpretation, the theory of translation, Pushkin's tradition.

У дослідженнях творчого доробку М. Т. Рильського розглядаються різні аспекти його зв'язку з творчістю Пушкіна (Г. Вервес, Л. Новиченко, Н. Крутікова, Т. Резніченко, І. Заславський, Н. Костенко та ін.), однак ця проблема ще далеко не вичерпана.

Зв'язок з пушкінською традицією простежується в оригінальній творчості українського поета. М. Рильський звертався до спадщини Пушкіна і як перекладач, і як науковець. Більше того, Пушкін – його вірші, його образ – став частиною творчої біографії Рильського, був завжди певною мірою присутній у його долі. «Мені здається, що не було дня і години, коли Пушкін не жив би в моїй душі» – читаємо у статті «Пушкін в моєй літературній роботі» [Рильський 1986, XIV, с. 40].

І далі Рильський згадує, як він, учень четвертого класу гімназії, був вражений, уперше почувши поему «Мідний вершник», хоча і не міг ще оцінити її глибину [Рильський 1986, XIV, с. 40].

«Найсвятішими своїми вчителями» поет називав Шевченка, Пушкіна й Міцкевича. Нерідко у дружньому колі він читав напам'ять пушкінські вірші. «Відчувалося, – згадує Лідія Бать, – що Рильський поезію Пушкіна сприймає органічно, усім своїм єством... Він читав Пушкіна, як поети читають власні вірші» [Бать 1984, с. 199]. Над робочим столом у кабінеті Рильського в Голосієві висів портрет Пушкіна, прикрашений кленовим листям.

Без сумніву, посилена увага до спадщини видатного російського поета пояснюється і особистими вподобаннями Рильського, і його залученістю до неокласицизму – Рильський належав до «грона п'ятірного» українських неокласиків (разом із М. Зеровим, П. Филиповичем, М. Драй-Хмарою, О. Бургардтом). Головним для представників цієї течії були орієнтація на вивірені часом духовні цінності, вірність традиціям світової класики – від античності до початку ХХ ст. Пушкін був близький неокласикам своєю багатогранністю, широтою культурних інтересів, чутливістю до художніх ідей, що живили культуру людства в різні епохи, і високою досконалістю поетичної форми.

Неокласики, на відміну від більшості літературних угруповань 1910–1920-х років, не вдавалися до створення маніфестів і програм, обходилися без власної організації і негативно ставилися до вимоги щодо політичної заангажованості мистецтва. Тому в критиці 20–30-х років ХХ ст. (а також у нормативній радянській історії літератури) вони зображені як осередок, далекий від сучасності, прихильний до культу «чистого мистецтва». Однак навіть у деяких різких відгуках на ранні збірки Рильського мимоволі проступає захоплення його еру-

дицією і глибоким проникненням у сутність духовних явищ минулого. Так, В. Сосюра в рецензії на книжку «Синя далечінь» (1922) дорікає авторові тим, що в його віршах «немає й тіні» нової епохи, однак відзначає, що Рильський – «глибоко культурний поет-книжник» із філософськими схильностями [Сосюра 1923, с. 293].

Дослідники неодноразово підкреслювали загальну класицистичну спрямованість творчості М. Рильського. «На відміну від поширеного типу “поета-співця”, він – поет-літератор, який, крім світу безпосередніх, життєвих вражень, знаходить постійні художні стимули і у “вторинному” світі вже скристалізованих людською творчістю думок та образів, передусім в книгах попередників та сучасників» – відзначав Л. Новиченко [Новиченко 1981, с. 39].

Приналежність до неокласицизму пізніше стала «темною плямою» біографії Рильського: йому дорікали за зв'язок із цим «аполітичним» й «асоціальним» угрупованням і під час арешту 1931 року, і в 1947 році, коли розпочалися переслідування, що ледь не зломали його. Тонкий лірик, філософ, майстер класичного вірша змушений був писати оди вождам, «етикетні» славослов'я партії, соціалізму – ламаючи себе, але «заробляючи» право на щиру поезію, яку він творив одночасно з «Піснею про Сталіна», віршами на кшталт «Я – син Країни рад», «Ленін з нами» тощо. У ті роки дух поета підтримувала любов до класики, він черпав у ній силу, впевненість, філософське ставлення до ударів долі.

Пушкін завжди залишався для поета орієнтиром, творчим стимулом, джерелом натхнення, у Пушкіна (як і в Шевченка й Міцкевича) Рильський, за його словами, «вчився... простоті, ясності, економії художніх засобів, а головне – любові до Вітчизни, любові до людини» [Рильський 1986, XIV, с. 40]. Для нього Пушкін був не лише геніальним попередником, а й живим сучасником, співрозмовником, близьким за світовід-

чуттям, спорідненим за духом. «Пушкін був людиною у найвищому значенні цього слова, і його поезія – це передовсім людяність» – писав Рильський у статті «Росії вічна любов» [Рильський 1984, XIV, с. 62]. «Пушкін радісно-крилатий» – так називає поет свого наставника у вірші «Україна». Світле світосприйняття й окриленість споріднюють кращі зразки лірики Рильського з пушкінською спадщиною.

Зв'язок з пушкінською традицією виявляється в українського поета багатогранно. У нього є кілька віршів, безпосередньо присвячених Пушкіну: «Підпис до портрета», «Олов'яний погляд Миколая...», «Ще за дитячих літ», третій сонет із циклу «Чернігівські сонети», «Пушкін», «Пушкін у Києві». Цей зв'язок простежується й у прихильності Рильського до класичних форм вірша, зокрема до сонета. Він блискуче переклав кілька пушкінських сонетів («Суровый Дант не презирал сонета», «Мадонна»), у його оригінальній творчості є кілька сонетних циклів («Мандрівка», «Рибальські сонети», «Чернігівські сонети») і окремі зразки цього жанру («У горах, серед каменю й снігів...», «У теплі дні збирання винограду...», «Новий хліб» тощо). Рильський дуже любив цю форму світової класики, що потребує строгої, точно організованої поетичної думки, захищав її від нападів тих своїх сучасників, які вважали, що сонет не відповідає духові часу, не здатний передати зміст «нового життя». Коли ці думки висловив А. Малишко в поезії «Ні грім гармат, ні шум пшениці...» (1951), Рильський відповів «Сонетом» (з підзаголовком «У порядку дискусії» та епіграфом з твору Пушкіна «Суровый Дант не презирал сонета»), що розпочинається словами: «Ні, не кажи, що в наші дні веселі // Сонет не зберігає жодних прав...» В іншому місці «Сонета» Рильський називає класичні твори цього жанру Петрарки, Пушкіна й Міцкевича «кованою в залізні ритми мрією».

Пушкінські рядки стали влучними епіграфами до деяких віршів М. Рильського (усього з поезії Пушкіна взято 18 епігра-

фів). Наприклад, короткому циклу «Мандрівка» (1934) передують слова «Пливем. Кудам плывь?». В уяві поета творчий процес – це мандрівка, яку він розпочинає від «тихої пристані робочого стола» і, ведений натхненням, пливе у далекі країни. Відзначимо, що кінцівка «Мандрівки» відповідає ідеологічним вимогам того часу: плавання завершується в щасливій країні соціалізму.

«Он между нами жил...» – епіграф до вірша «Горький», «Мечтам и годам нет возврата» – до поезії «Бабине літо». Епіграф для Рильського іноді ставав закликом до «діалогу» поетичних ідей: відомої (канонічної) й нової (сучасної). Це характерно, наприклад, для творів «Три дівчини», «Виноградар» (збірка «Троянди і виноград»), у яких постаті сучасників асоціативно пов'язуються з пушкінськими образами. Скажімо, «бог весельї винограда» і смуглявий молодий виноградар, який підрізає лозу (щоправда, і тут в останніх рядках – поступка часові, а може, прихована іронія: «Бог веселий винограду, // Що скінчив радянський вуз»). Пушкінські рядки стають частиною тексту вірша, набуваючи жартівливої інтонації.

Іноді зміст поезії начебто «прирощує» до епіграфа новий смисл, а в окремих випадках «зрощується» з ним, як у вже цитованому «Виноградарі» або у вірші «Перед грозою», де пушкінські слова «И жизнь, и слезы, и любовь» передують текстові Рильського, а потім стають його частиною: «О дні мої неперебулі, // Життя, і сльози, і любов!» Слова «Старайся наблюдать различные приметы» (епіграф до вірша «Перед грозою»), за думкою Л. Новиченка, були сповнені особливим значенням для Рильського: у речах він відкриває прикмети, а в них – «сутності й цінності далеко не тривіального значення» [Новиченко 1993, с. 119].

Н. Костенко зазначає, що пушкінська тема була наскрізною у творчості Рильського [Костенко 1988, с. 65], звісно, кажучи про кращі зразки його лірики, а не про поетичні «відповіді на соці-

альне замовлення». Дійсно, у творах українського поета доволі явно помітні зв'язки з Пушкіним – в епіграфах, ремінісценціях, перефразованих цитатах, у відданості класичній формі тощо. Але, як справедливо зазначив Г. Вервес, якщо «дослідникам і вдається вказати на вірші, написані у “пушкінському ключі”, то це найчастіше виявляється не доказом “впливів”, а скоріше настійливого “вслухування”, “всотування” пушкінського слова» [Вервес 1981, с. 143]. Рильський вважав, що істинна вірність попередникові – бути несхожим на нього, тому не «наслідував» своїх учителів, а творчо переосмислював їхній досвід.

Близькість до Пушкіна виявляється у Рильського в глибокому осягненні життя, краси і гармонії світу природи, у багатстві поетичних спостережень, у повноті сприйняття дійсності. Це радше «перекличка сердець в лабіринтах століть», ніж безпосереднє застосування чужого досвіду.

М. Рильський написав низку статей про Пушкіна, його творчість, його зв'язки з Україною, значення його спадщини для сучасності («Пушкин в моей литературной работе», «Пушкін українською мовою», «Пушкін і ми», «Росії вічна любов», «Пушкін на нашій землі», «Два поети»).

Особливий інтерес у межах досліджуваної проблеми становлять здійснені українським поетом переклади пушкінських творів, які по праву вважаються найдосконалішими, оскільки найбільше відповідають змісту і поетичній формі оригіналів. Рильський переклав понад 60 віршів Пушкіна (серед них – «Деревня», «Кавказ», «Памятник», «Мадонна», «Приметы» та інші шедеври), роман «Евгений Онегин», дві казки – «Сказка о попе и работнике его Балде», «Сказка о золотом петушке», поеми «Бахчисарайский фонтан», «Пир во время чумы», «Медный всадник», «Полтава» (у співавторстві з А. Малишком), «Анджело» (у співавторстві з М. Бажаном).

Крім перекладацької роботи, Рильський займався редагуванням («рятівним», за висловом Л. Новиченка) перекладних

видань Пушкіна (як і Міцкевича, Лермонтова, Словацького). Зокрема, він редагував ювілейне видання Пушкіна («Вибрані твори» у двох томах, 1937 р.), чотиритомник українських перекладів російського поета тощо. «Радісна мука» – так називає Рильський в одному з листів свою редакторську роботу над першим томом творів Пушкіна.

Переклади для нього були не лише джерелом творчих мук і радощів, а й багатим матеріалом для теоретичних роздумів і висновків у статтях, присвячених проблемам перекладознавства («Слово переводчиков», «Пушкін українською мовою», «Проблеми художнього перекладу» та ін.). Не без підстав Рильський вважав, що буває значно важче перекладати з близьких мов, ніж із несхожих, неспоріднених. Тут часто заважають такі «труднощі та небезпеки», як, наприклад, міжмовні омоніми, відмінність граматичних форм, чисел і родів іменників. Словосполучення «все возрасты» не можна перекласти як «всі віки», і поет замінює його на «кожен вік». У статті «Проблеми художнього перекладу» Рильський розповідає, як він ризикнув у перекладі сьомого розділу «Евгенія Онегіна» замінити російське слово «луна» (адже українське слово «місяць» – чоловічого роду) на «зірку ранкову»:

Но ярче всех подрут небесных	Але найбільше вабить око
Луна в воздушной синеве.	Срібляста зірка ранкова.

«Чи був інший вихід? Не знаю» – зізнається він [Рильський 1986, XVI, с. 270]. Натомість «місяць» зберігається в іншому уривку, де перекладач визнав можливим його зберегти:

Кругла, красна лицом она,	Червоний вид її – немов
Как эта глупая луна	Дурний той місяць, що зійшов
На этом глупом небосклоне.	На цім дурнім небеснім лоні.

Рильський неодноразово розповідав про труднощі, які доводилося долати під час перекладання «Медного всад-

ника» (1930). У статті «Пушкин в моей литературной работе» він згадує: «Коли глибокої ночі мені, після довгих пошуків, удалося начебто задовільно перекласти рядки “Шипенье пенистых бокалов // И пунша пламень голубой” – я заплакав від захоплення, розбудив усіх домашніх і читав їм це місце» [Рильський 1986, XIV, с. 41]. До речі, складнощі для перекладача розпочалися вже з перших рядків поеми: «На берегу пустынных волн // Стоял он, дум великих полн // И в даль глядел». Рильський прагнув максимально зберігати звукову своєрідність оригіналу. Оскільки в українській мові звукосполучення «олн» немає, він знаходить співзвучний варіант: «Де вод пустинних оболонь // Стояв він: гордых дум огонь // Чоло світив». Поет зазначає: «Ладен визнати, що “оболонь” тут трохи “притягнене за волосся”, а “гордых дум огонь” не зовсім відповідає словам “дум великих полн”, – адже йдеться саме про великі задуми Петра, – але краще зробити я не міг, не вмів. І досі не вмю» [Рильський 1986, XVI, с. 299]. Це було сказано в 1954 році, однак пошуки не припинялися, і нарешті Рильський знайшов інший варіант (що й увійшов до 20-томника його творів, виданого в 1980-х роках): «Край темних вод стояв він сам // Великим відданий думкам // У даль зорив» – для збереження змісту перекладач тут «жертвує» звукописом.

Рильський розумів функції перекладу широко: поряд із завданням сприяти взаєморозумінню народів, виконувати пов'язувальну, пізнавальну роль, він ставить завдання збагачення рідної мови, піднесення української мовної культури на новий рівень: «Українська мова, безперечно, досить багата й гнучка, щоб, використовуючи її скарби і розширюючи в міру потреби значення слів і виразів, відтворити нею і розмови Онегіна з його друзями, і блискучий авторський текст Пушкіна, то сповнений ліризму, то іронічний, то піднесений тощо, і елегантні передсмертні вірші Ленського, і пісню дівчат у садку

з її суто народним ладом, і простодушно-прекрасний лист Татьяни» [Рильський 1986, XVI, с. 274].

Також варто зазначити, що переклади, без сумніву, були для Рильського своєрідною віддушиною в гнітючій атмосфері «культівських» часів. Тут він залишався вільним у своєму виборі, міг продовжувати близькі йому класицистичні традиції. «Коли знемігся дух, як зборканий орел, // Ми припадаємо до пушкінських джерел» – ці слова з поезії М. Рильського «Пушкін» можна пов'язати і з його роботою над перекладами творів видатного російського поета.

ЛИТЕРАТУРА:

Бать Л. Когда я вижу чистый лист бумаги // Воспоминания о Максиме Рыльском. – М., 1984.

Вервес Г. Максим Рыльский в кругу славянских поэтов. – М., 1981.

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

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

Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964). – К., 1993.

Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – К., 1986. – Т. 14; 16.

Сосюра В. Синя далечинь // Червоний шлях. – 1923. – № 4.

Среди украиноязычных интерпретаций поэзии Александра Пушкина лучшими считаются переводы Максима Рыльского. О работе над ними он рассказывает в своих переводоведческих трудах, которые стали заметным вкладом в теорию перевода. В оригинальном творчестве Рыльского чувствуется влияние пушкинской традиции – на уровне мироощущения, в образной системе, в использовании цитат.

Ключевые слова: иноязычная интерпретация, теория перевода, пушкинская традиция.

УДК 929[Івашкевич+Рильський]

Л. К. Вахніна

ЯРОСЛАВ ІВАШКЕВИЧ І МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ

У фокусі уваги статті перебувають дві визначні творчі постаті на слов'янських теренах – Максим Рильський і Ярослав Івашкевич, які відіграли важливе значення в розвитку українсько-польських культурних взаємин.

Ключові слова: Максим Рильський, Ярослав Івашкевич, «мала батьківщина», культурні взаємини.

In focus of attention the brought article over there are two prominent creative figures on the Slavic walks of life is Maksym Rylski and Yaroslav Ivaszkewicz, that played an important value in development of Ukrainian and Polish cultural relations.

Keywords: Maksym Rylski, Yaroslav Ivaszkewicz, «small motherland», cultural mutual relations.

Творчість Я. Івашкевича й М. Рильського завжди мала спільне коріння, пов'язане із землею, де вони народилися, з усвідомленням їхньої приналежності до України в контексті українсько-польських літературних взаємин. Йдеться як про їхні постаті й місце в українській і польській культурах, так і про власне творчість, імпульсами до якої безумовно стали аналогічні враження та настрої, що зумовило й певною мірою подібність художнього самовираження митців. «Польський письменник, подібно до нашого М. Рильського, – на думку відомого українського вченого Г. Д. Вервеса, – в його літературно-критичному нарисі “Ярослав Івашкевич” – сам в численних алюзіях сповіщає читача про предмет свого захоплення, освоєння чи заперечення» [Вервес 1978, с. 10].

Обидва письменники безперечно були неповторними особистостями, які відіграли важливе значення у розвитку українсько-польських культурних взаємин. Їхні шляхи неодноразово перетиналися, передусім на різних офіційних

зустрічах і конгресах письменників двох країн. Тому не випадковою була їхня постійна взаємна увага до творчих здобутків один одного.

У газеті «*Życie Warszawy*» 23 серпня 1965 року було опубліковано статтю Я. Івашкевича, написану з приводу видання в Польщі збірки поезій М. Рильського з передмовою Ф. Неуважного. Я. Івашкевич не міг змиритися з фактом, що М. Рильський так і не дожив до свого 70-річчя. «Одним з найближчих нам літературних явищ був, без сумніву, Максим Рильський, і тільки польський дослідник може обміряти весь об'єм польської спадщини цього великого українця» – зазначає в статті Я. Івашкевич [Івашкевич 1965, с. 8]. Саме після смерті М. Рильського Я. Івашкевич намагається по-новому оцінити його творчість, зрозуміти його світосприйняття, філософічність мислення й органічність взаємозв'язків з Польщею. «Йдеться мені про ці глибинні й суттєві зв'язки Максима Рильського з польською культурою і поезією, про їх вплив на творчість та індивідуальність Рильського, що саме й робить його нам таким близьким. Адже Міцкевича й Словацького М. Рильський читав в оригіналі ще в дитинстві, вони зрослися з усім його розумінням поезії від зарання життя – і тому він міг їх так чудово перекласти» [Вервес 1978, с. 10].

Як і Я. Івашкевич, М. Рильський любив музику, чудово грав на роялі, який нині зберігається в одній з кімнат його колишнього будинку – тепер музеї славетного поета. Можна припустити, що під час зустрічей письменників Я. Івашкевич також грав на цьому роялі. Творча особистість Я. Івашкевича поєднувала в собі музичний і літературний талант. М. Рильського сприймали також не лише як поета, а й як перекладача та дослідника-науковця. Не минуло його й музичне обдарування. «Хіба в його поезії про Шопена не відчувається дерзновенне проникнення в дух польської

національної музики, породженої сумною і трагічною долею великого слов'янського народу», – вдало відзначає Г. Д. Вервес в праці «Максим Рильський в колі слов'янських поетів» [Вервес 1972, с. 36].

У зв'язку із цим вважаємо за доцільне навести слова Я. Івашкевича: «Коли я отак собі перечитую вірш М. Рильського, підійшовши до дошки, приходять мені на думку творчість Кароля Шимановського. <...> Він збудував міст між давніми і новими роками, створив умови для сьогодішнього розквіту польської музики» [Івашкевич 1965, с. 6].

Так само, на жаль, ми не маємо документальних свідчень, що Я. Івашкевич був родичем не тільки Кароля Шимановського, а й далеким кривним М. Рильського (але все більше голосів лунає на підтвердження цього факту). Символічно, що їхні батьки – Болеслав Івашкевич і Тадей Рильський – разом навчалися в Київському університеті, з якого Болеслава Івашкевича було виключено за участь у Січевому повстанні 1863 року [Вервес 1978, с. 35].

Польська мова з дитинства була для М. Рильського такою ж зрозумілою, як і українська. Саме в оригіналі прочитав уперше М. Рильський роман Я. Івашкевича «Слава і хвала».

Чимало цікавих згадок можна знайти в епістолярній спадщині українського поета. Так, у листі до Дейчів він відзначає як один з кращих переклад «Кобзаря» Т. Шевченка, здійснений Я. Івашкевичем. Кожний з письменників намагався широ оцінити творчість іншого, хоча чимало цікавих думок Я. Івашкевича про М. Рильського було висловлено, на жаль, уже після смерті Максима Тадейовича.

У журналі «Всесвіт» 1978 року опубліковано нарис Я. Івашкевича «Книжки, привезені з України», який є своєрідним оглядом останніх тогочасних видань в Україні, при чому не лише художніх, а й фольклористичних і мистецтвознавчих.

Зокрема, польський письменник згадує книжку «Народні перлини», де він знайшов фольклорні твори, які співали ще його тітка Пауліна Дітковська та сестри в рідному Кальнику. Ця сама тітка, за спогадами письменника, до того ж грала головну роль в аматорській постановці «Наталки Полтавки» в Іллінцях [Івашкевич 1978].

Я. Івашкевич не уявляв Україну без постаті М. Рильського – поета й духовного побратима. Йому важко було усвідомити невідворотну втрату, пустку в поетовому будинку в Голосієві. «Для мене, наприклад, книжечка сонетів покійного Максима Рильського є кращою пам'яткою, аніж його садиба, яку зберігають майже незмінною в одному з колишніх київських передмість – сьогодні воно майже злилося з центром і далі зростаючого міста.

Сонети Рильського – це справді щось надзвичайне. З мови, яка порівняно недавно ще здавалася невиробленою і невідшліфованою, створити щось повноцінне, дзвінке, багатоголосе – то велике мистецтво і велика заслуга. Отож пам'ятаючи про це, шанувальники великого мистецтва Рильського прагнуть зберегти його будинок таким, яким він запам'ятався з часів, коли ще жив тут дорогий Максим... Легко зрозуміти це бажання, та все ж живішою пам'яткою залишиться малесенька збірка сонетів. Це один із скарбів. «Що я привіз із цієї чудової мандрівки до краю молодості» [Івашкевич 1978].

Таке прагнення зберегти дух М. Рильського в Голосієві залишається незмінним, незважаючи на всі труднощі, які сьогодні спіткають музейних працівників. Це вдається директору музею В. Л. Колесник та всім його співробітникам, які працюють тут часом лише завдяки ентузіазму, отримуючи мізерну платню.

За документальними свідченнями, що зберігаються в Київському літературно-меморіальному музеї Максима Рильсь-

кого, бачимо, що в квітні 1977 року під час поїздки, про яку він пише в уже згаданому нарисі, Я. Івашкевич неоноразово відвідує садибу М. Рильського. Так, 22 квітня 1977 року він дарує бібліотеці музею свою працю «Wiersze z różnych epok. 1912–1952» (1952) з автографом: «Do biblioteki wielkiego poety świętego człowieka Maksyma Rylskiego, zasmucony głęboko, że go już niema wśród nas, wpisuję». А 24 квітня Івашкевич відвідує садибу М. Рильського разом з поетом Дмитром Павличком, що засвідчує фото, зроблене того дня, яке експонувалося на виставці «Ярослав Івашкевич», організованій багаторічним науковим співробітником музею Г. Т. Рубай. На ній було представлено невелику кількість експонатів (переважно книжки й фотографії), але кожен з них певною мірою стосувався взаємин цих двох велетнів української та польської культур. Поміж представлених фотографій було й фото Я. Івашкевича біля пам'ятника М. Рильському на подвір'ї перед входом до музею.

У фондах згаданого музею зберігається чимало документальних свідчень про зустрічі обох митців, зокрема фотографії більш давніх часів, де ми бачимо їх разом. На одній з них зображено зустріч 1959 року на Білоруському вокзалі в Москві делегації письменників Польщі на третій з'їзд письменників СРСР, де на першому плані М. Рильський, К. Зелінський, Л. Кручковський, Я. Івашкевич, Є. Путрамент.

У постійній експозиції музею М. Рильського представлено чимало експонатів, які засвідчують його зв'язки з Польщею та діяльність із розвитком українсько-польських культурних взаємин. Це і перекалади А. Міцкевича, зокрема «Пан Тадеуш», і почесний диплом доктора «Honoris Causa» Ягеллонського університету. Тому важко переоцінити значення вищезгаданої спеціальної виставки «Ярослав Івашкевич», яка відкрилася 30 квітня 2000 року за ініціативою та безпосередньою участю заступника директора, головного хранителя фондів музею Галини Терентіївни Рубай. На ній було

представлено передусім видання Я. Івашкевича з бібліотеки М. Рильського. Це «Слава і хвала» у двох томах в оригіналі, дві кижки вибраних віршів Я. Івашкевича (1946 і 1952 рр.), одна з них із дарчим автографом автора бібліотеці музею, про який ми вже згадували вище.

Як згадує видатний полоніст Г. Д. Вервес, до особистої бібліотеки М. Рильського, яка сьогодні належить до музейної колекції, входить ряд надзвичайно рідкісних видань, поміж яких «Старопольська енциклопедія» О. Брюкнера, багатотомний словник польської мови Я. Карловича, численні польські поетичні антології та ювілейні видання [Вервес 1972, с. 37].

На окрему увагу заслуговують численні автографи відомих польських письменників і дослідників літератури, які можна знайти на багатьох титульних сторінках їхніх книжок, колись подарованих М. Рильському. Зокрема, це автографи Ю. Тувіма, В. Броневського, Р. Добровольського, Ю. Пшибося, М. Якубця та багатьох інших.

В архіві музею М. Рильського є також фотографія, яка відображає знаменну подію 1958 року – момент вручення поетові високої польської урядової нагороди – командорського хреста Ордена Відродження Польщі за популяризацію польської літератури та мистецтва в Україні.

Постать М. Рильського завжди відігравала важливе значення як для української літератури, так і для польської. Обом згаданим культурам безперечно належить і творча особистість Я. Івашкевича, для якого Україна завжди залишалася «малою батьківщиною».

ЛІТЕРАТУРА

- Вервес Г. Д.* Максим Рильський в колі слов'янських поетів. – К., 1972.
Вервес Г. Д. Івашкевич Я. : літературно-критичний нарис. – К., 1978.

Ивашкевич Я. Книжки, привезені з України // *Всесвіт*. – 1978.

Ивашкевич Я. Про Максима Рильського // *Наша культура*. – 1965. – № 9.

В центре внимания статьи пребывают две выдающиеся творческие личности – Максим Рыльский и Ярослав Ивашкевич, значение творчества которых на ниве развития украинско-польских культурных контактов трудно переоценить.

Ключевые слова: Максим Рыльский, Ярослав Ивашкевич, «малая родина», культурные контакты.

УДК 929Рильський:81'25

М. А. Венгренивська

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ У СВІТЛІ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ

У запропонованій статті проаналізовано актуальні проблеми теорії і практики перекладу у світлі завдань сучасного перекладознавства, зокрема, об'єктом аналізу є переклади М. Т. Рильським визначних творів зі світової літературної скарбниці.

Ключові слова: професійний переклад, структура вірша, теорія і практика перекладу, психологічна відповідність при перекладі.

In the offered article the issues of the day of theory and practice of translation are analysed in the light of tasks of modern translation theory, in particular as an object of analysis translations of Maksym Rylski come forward prominent works from a world literary treasury.

Keywords: professional translation, structure of verse, theory and practice of translation, psychological loyalty during translation.

Кожний переклад Максима Рильського не лише знайомить із шедеврами іншомовних літератур, а й є неповторним витвором української літератури. Щоб проілюструвати унікальність цих перекладів, наведемо уривок з поеми В. Броневського «Паризька комуна» у перекладі М. Рильського і порівняємо його із цілком професійним російським перекладом М. Живога:

Переклад М. Т. Рильського:

Пожари, пожари, пожари,
Сонце від пострілів гасне,
Конає Париж комунарів,
Кривавий, жакликий, прекрасний.

Переклад М. Живога:

Стрельбою гремит площадь,
Горишь, горишь, горишь!
Умирая, и то не сдаешься,
окровавленный, грозный Париж.

Ну що ж! Коли час умирати
І слово рятунок – химера, –
Заложників став до відплати
За смерть Делеклюза й Мільера!

Єпископа став і банкіра,
Шпигів, єзуїтів – докупи!
Та треба б – за міру міра,
Не всі оплачено трупи!

[Рильський 1964, с. 117];

Если путь к отступлению узок
И надежд на спасение нет,
За смерть своего Делеклюза
Заложников ставь к стене:

Епископ, банкир, шпион,
Жандармы, иезуиты...
Сорок восемь... А у нас легион
Расстрелянных и убитых

[Броневский 1967, с. 229].

Навіть при побіжному прочитанні помітно, наскільки віртуозно відтворено весь трагізм ситуації в перекладі М. Рильського і наскільки «розчиняється» семантика лексики в «танцювальному» ритмі російського перекладу. Варто згадати, що тривалий час вищезгаданий український переклад поеми В. Броневського «Паризька комуна» використовували як взірць на заняттях з теорії та практики перекладу в групах перекладацького відділення (французька мова) факультету іноземної філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Свого часу авторці даної статті довелося перекладати серію мистецько-пізнавальних французьких фільмів про відомих акторів і цитату з «Жіль Бласа» вона навела у перекладі М. Т. Рильського. Українські актори, які озвучували фільм для телеканалу «УТ-1», з радістю відзначили, що текст промовляється напрочуд гарно й легко.

У наш час українські виші готують «легіони» перекладачів, науковці масово захищають дисертації, присвячені різноманітним питанням перекладу. Однак у теле- і радіоефірах лунають неприпустимі перекладацькі «перли». Наведемо деякі приклади з перекладних передач телеканалу «Тоніс»: «стрільба з комплексної арки» (а слід – «стрільба з удосконаленого лука»), «попільна земля» (а слід – «золистий ґрунт»), «ремісницькі індустрії» (а слід – «ремісницькі промисли»), «корабель стикнувся зі скелями» (не наскочив, не наштовхнувся, не зіткнувся!). На тлі таких «перлів» простим і геніальним є підказаний Максимом Тадейовичем

переклад імені казкового персонажа Цибуліно (за свідченням професора А. Х. Іллічевського, який переклав цю казку Дж. Родарі з італійської) [Родарі 1958], а вже від «Цибуліно» були утворені й імена його родичів: Цибулоне, Цибулетто, Цибулотто й Цибулучча [Родарі 1958, с. 3]. На жаль, усі сучасні молоді журналісти чомусь цитують лише «Чіполіно»... Дуже бракує академічних знань і таланту Максима Рильського саме тепер, коли неякісні переклади через телебачення доходять до мільйонних аудиторій.

Однак у цій статті ми звернемося до тих часів, коли у видавництві «Дніпро» існувала (до 1993 р.) редакція перекладів творів українських письменників іноземними мовами, і у французькому перекладі було видано невелику збірку вибраних поезій М. Т. Рильського [Rylsky 1980]. Принагідно зазначимо, що свого часу нами було опубліковано статтю про відтворення стилістичних особливостей поезії М. Т. Рильського у французьких перекладах [Вопросы литературы народов СССР 1989, с. 16].

Варто пам'ятати, що М. Рильський майстерно популяризував не лише шедеври французької літератури в Україні (переклади творів Мольєра, Корнеля, Расіна, Гюго, Мопассана, Ростана), а й українську літературу у Франції, зокрема написав разом з О. Дейчем передмову до виданої у Франції збірки поезій Т. Г. Шевченка в перекладах Гільвіка.

У статті «Переклади та перекладачі» М. Рильський про свій стиль роботи зазначив: «Я пробував переводить Маяковського с чувством глубочайшего уважения к этому огромному таланту. И да не посетует на меня Н. Н. Асеев – не выходит! Переводческая техника у меня, кажется мне, порядочная, но техники – то вот одной, оказывается, мало. Нужна созвучность... Когда Антокольский хорошо переводит Бажана, Маргарита Алигер – Первомайского, когда Мари-не Комисаровой удаются переводы такого бесконечно трудного для истолкования на другом языке поэта, как Тычина, то секрет их успеха заключается в том, что в Антокольском,

при всей его самобытности, в какой-то степени есть и Бажан, что трагизм, которым окрашено творчество Первомайского, присущ и автору “Зоны”, а лирическая, музыкальная струя Тычины сродни и милы женственному сердцу Комиссаровой.

Мне известны три украинских перевода “Лесного царя” Гете. И самый худший из них – это перевод большой текстуальной точности, называющийся, конечно, не “Лесной царь”, а “Ольховый король”, с соблюдением всех ритмических особенностей подлинника...

Значит ли это, что я ратую против максимально близких переводов, против таких азбучных требований, как сохранение количества строк, размера, порядка и характера рифмовки и т. п.? Нет, конечно. Я не говорю о смысловой, логической верности. Она необходима. Но еще важнее верность психологическая. Переведенное стихотворение должно звучать в том же ключе, в котором написан подлинник» [Рильський 1975, с. 209].

Спробуємо з’ясувати, чи була така співзвучність у перекладача поезій Рильського французькою мовою А. Абріля, чи всюди він дотримувався і змістової, і логічної, і психологічної відповідності. На перший погляд, А. Абрілю вдається відтворити і ніжний ліризм, і народно-пісенну мелодику, і неповторні яскраві образи, притаманні поезії М. Т. Рильського:

Мамо, сива мамо,
Муко ти моя!
В’ється перед нами
Шлях, немов змія,
І тобі здається –
Навіть і шипить...
А поглянь: несеться,
Пініться, кипить.

Mère aux cheveux gris,
Mère ô mon tourment!
Le chemin s'enfuit
Pareil au serpent.
Et même il te semble
Qu'il siffle là-bas...
Vois, comme il se cambre,
Ecume déjà

[Rylsky 1980, с. 34, 35].

Засоби вираження художніх значень у мові представлені лексичною синонімією і паралельними формами на вищих рівнях. Схожість і відмінності поетичних структур в обох мовах (оригіналу й перекладу), зокрема щодо художніх значень і засобів їхнього вираження, зумовлені багатьма факторами.

Суть поетичної структури полягає в тому, що завідомо несинонімічні конструкції вживаються як синоніми й адекватні. При чому мова перетворюється на матеріал для побудови різноманітних моделей, а власна структура мови у свою чергу впливає на них. Таким чином, характер взаємозв'язку системи мови поезії та системи повсякденного мовлення (омонімія, повні збіги чи крайні розбіжності) виявляється в окремих випадках. Важливо, що між такими системами немає автоматичної, однозначної залежності, отже, їхнє співвідношення може стати носієм значень [Вопросы литературы народов СССР 1989, с. 162].

У наведених вище рядках і епітети, і образні порівняння, і метафори у французькому перекладі зберігають яскраву оригінальність, вдається передати й структуру, й музику віршів, як і у відомому:

Докурюйте сигари, допивайте
Лікери й каву. Вдарив сім разів
Годинник месницький. Залізни кроки
Гудуть по сходах, землю потрясають,
І вам од них нікуди не сховатись,
Як не втекти єпископу Гатону
Од темних і розлючених мишей

[Rylsky 1980, с. 36];

Finissez vos cigares, finissez
Liqueurs et café! L'heure de vengeance
A sonné sept fois. Et les pas de fer
Résonnent déjà, font trembler le sol,
Et nulle part où fuir et vous cacher,
Tant comme ne peut l'évêque Gaton
Echapper aux rats noirs et courroucés

[Rylsky 1980, с. 37].

Звісно, в ранній поезії М. Рильського є такі рефлексії й алюзії, глибокий зміст яких важко однозначно зрозуміти. Наприклад, у вірші «Мамо, сива мамо» (1923):

Скільки червоточин,
Скільки ролі й лжі...
Мамо! Може, й злочин
На моїй душі!

Тільки не в курчатах
І не в молоці
Снів мої проклятих
Сходяться кінці

[Rylsky 1980, с. 34].

Розуміючи, що він не лише перекладач, але й тлумач, А. Абріль пробує пояснити зміст вірша, замінюючи «молоко» на «телят»:

Que de vermoulures,
Masques et mensonges...
Mère, et si l'impur
A mon tour me rongé?

Mais veaux et poussins
Que l'enfance achève
Ne s'accordent bien
A mes maudits rêves

[Rylsky 1980, с. 35].

Так само перекладачем помічена й лексично виражена конотація смерті в перекладі того ж вірша:

Тільки син твій – сивий,
А такий малий
Хвилі білогривій
Досі був чужий
[Rylsky 1980, с. 34];

Seul ton fils a têt
Blanchi qu'encore
Aux crins blancs des flots
Il s'oppose à mort
[Rylsky 1980, с. 35].

Чи калічив малий Максимко курчат і телят (!) лишається на совісті перекладача. А «протистояння смерті», відображене перекладачем, в останньому із цитованих рядків, є аж надто суб'єктивним щодо відтворення змісту першотвору.

На жаль, нечисленні вдалі випадки в аналізованій збірці стають зовсім непомітними на загальному тлі перекладів, які грішать порушенням системи поетичних образів, стилістичними відхиленнями, що в більшості випадків призводять до значних хиб на змістовому, логічному і психологічному рівнях та навіть до спотворення думки поета. Наприклад, у перекладі вірша «Яблунька-мати» А. Абрілю стає на заваді граматичний рід французьких іменників на позначення дерев (усі вони чоловічого роду), про що ми вже писали детальніше [Венгренівська 2008, с. 105]. Як наслідок інтимно-ліричний вірш у перекладі звучить пародією:

Полий цю яблуню – адже вона	Arrose ce pommier, car il porte
Із яблучками! – Словом цим до дна	Tant en lui! Dit ma femme en m'ouvrant
Відкрила душу всю моя дружина.	Jusqu'au fond son âme de la sorte.
Ця яблунька насправді вагітна,	Ce pommier est enceinte vraiment
І кожне в неї яблучко – дитина!	Chaque pomme en lui est un enfant.
[Rylsky 1980, с. 110];	[Rylsky 1980, с. 11].

Переклад у примітці пояснює: «Pommier est du genre féminin en ukrainien!» («Яблуня українською – жіночого роду»).

Звісно, можна довго доводити, що якщо у східних народів від кохання щемить не серце, а печінка, то й треба писати печінка, а не замінювати її більш близьким нам образом серця. Адже в німецьких перекладах Шевченкову калину замінили на ближчий німецькому читачеві за символікою кущ бузини [Вопросы литературы народов СССР 1989, с. 166]. Але в такому випадку повністю порушується символічна кодифікація поетичного дискурсу, і німецький адресат подібного перекладу не розуміє, чому, скажімо, українські художники в ілюстраціях до відповідних творів зображують калину.

В українській усній традиції, наприклад, дуб асоціюється з батьком, з козаком, тож якби наш читач натрапив у переклад-

ному тексті на «знахідку» надто «сумлінного» перекладача на кшталт «вагітна дуб» – він відчув би таку саму асоціацію, яка має виникати у француза при читанні цитованих вище рядків. Адже знайшла усна народна традиція засоби, щоб не видавати дівчину за мадам Місяць (порівняймо французьке «La Lune» жіночого роду та українське «місяць» чоловічого), натомість було вигадано «Bonhomme la Lune», «Vieillard la Lune». Проте А. Абрілю не вдалося відшукати образ, який відповідав би оригіналу, а сліпе калькування останнього призвело до беззмістовного «rommier-mère» чи «rommier est enceinte», тобто «яблунька вагітна». Однак прагнення А. Абріля до якнайближчої відповідності оригіналу і небажання відшукати образи, які відповідали б кожній конкретній ситуації, зовсім не спричинені усвідомленням усєї покладеної на нього відповідальності (звідси й обережнішим ставленням до оригіналу), бо спостерігаємо й зовсім протилежні випадки, коли перекладач, на користь ритмо-мелодичній будові вірша, відходить від тексту, нехтуючи короткими, на перший погляд «незначними» словами, які найчастіше саме й несуть найважливіше змістове навантаження. Наприклад, таким словом є прислівник «трошки» у вірші «Трошки вірить серце в забобони». Сам М. Рильський пояснює той «забобон», у який вірить його серце, так: «Коли хто уповні – з повними відрами – перейде дорогу, то це вважалось за кращу прикмету для подорожніх, мисливців, рибалок та ін.» [Rylsky 1980, с. 145]. Ця народна прикмета «на щастя», до якої поет ставиться з доброзичливою іронією, стає одним з поетичних символів (дівчина «на щастя» перейшла дорогу з повними відрами):

І. Трошки вірить серце в забобони
Логікам усім наперекір –
І не треба, може, й заборони...
Віриш трошки? На здоров'я, вір!

I. Parfois le coeur superstitieux
S'oppose à la raison moins niaise,
Mais à quoi bon les désaveux...
Tu veux croire? Crois à ton aise!

IV. А проте ті люди невгамовні –
То сім'я єдина й немала!
Певен я, що всім дорогу вповні
Дівчина рум'яна перейшла.

[Rylsky 1980, с. 146];

VI. Mais ces hommes vifs et pressés
Dans une famille s'accordent...
Une fille aura traversé
Avec ses deux seaux qui débordent.

[Rylsky 1980, с. 147].

У перекладі не лише порушено структуру вірша (немає повтору в першому і четвертому рядках першої строфи), а й втрачено змістове навантаження прислівника «трошки», що спотворює оту психологічну правильність, про яку писав сам М. Рильський. Адже з перекладу випливає, що можна досхочу вірити в усілякі забобони. Відбувається зсув акцентів. В останній строфі також не зовсім зрозуміло, у якій саме сім'ї та які люди уживаються (s'accordent). Дієслово «traverser», вочевидь, вимагає доповнення, без якого значення двох останніх рядків узагалі незрозуміле. А у словосполученні «дівчина рум'яна» втрачено епітет – символ добра, здоров'я і злагоди.

Хоча Рильський і не вживав таких термінів, як «адекватність, еквівалентність перекладів», «субститути», «компресії» чи «декомпресії», а також запроваджене останнім часом запозичення «дискурс», однак «смысловая, логическая и психологическая верность» з його наведеної вище цитати є, по суті, визначенням ним своїх «рівнів еквівалентності» в перекладних текстах, що ставить М. Рильського в один ряд з найвідомішими світовими теоретиками перекладу ХХ ст. Зрештою, тут ідеться, найімовірніше, про синонімічний ряд: еквівалентність, відповідність (відповідники), правильність – тобто, про пошук якнайточнішого терміна на позначення певного явища (адже відомо, що пошуки влучної термінології – безперервний і подеколи болісний процес).

Щодо творення Анрі Абрілем нового (свого) поетичного дискурсу М. Т. Рильського французькою мовою, то вагому роль відіграло й застосування міжмовних синонімічних заміन. Так, «тривога життєва» замінюється абстрактнішою «тривогаю буття»;

замість «сили трудової» перекладач радить у невідомо чим незадоволене серце («insatisfait») влити інтенсивніше життя («la vie intense»); емоційно нейтралізує перекладач і образну семантику метафоричного порівняння «мов чорний пес за ворітьми», замінюючи його образом вигнаного з дому собаки:

Коли тривоги життєвої
Тебе підхопить вітер злий,
По вінця сили трудової
У серце стомлене налий.
Нехай же виє самотина,
Мов чорний пес за ворітьми!
Скажи крізь муку: я людина!
Зрадій крізь горе: я з людьми!

[Rylsky 1980, с. 120];

Quand l'angoisse de l'existence
Te saisit comme un vent mauvais
Déverse donc la vie intense
Dans ton cœur las, insatisfait
Lorsque la solitude brame
Comme un chien chassé du logis
Réjoins les hommes corps et âme,
Et s'enfuira la nostalgie

[Rylsky 1980, с. 121].

Не зовсім зрозуміло, яку «ностальгію» приписує А. Абріль автору в двох останніх цитованих рядках перекладу («з'єднайся з людьми тілом і душею, і зникне ностальгія» – у дослівному зворотному перекладі), замінюючи дуже місткий образ, чіткий повтор, який маємо в оригіналі.

Ігнорує перекладач і символіку кольору:

Білий місяць, чорним перевитий,
Хмари за вікном у небі в'ються...

[Rylsky 1980, с. 148];

Les nues s'entrelacent, rampant
Autour de la lune plantée...

[Rylsky 1980, с. 149].

Якщо М. Рильський двома контрастними мазками (антитеза: чорний / білий) створив графічно чітку картину ночі, то в перекладача все змішалось. Так само свіжий індивідуально-авторський образ «ще сон колише землю, як маля», який перегукується з народнопісними порівняннями, замінюється стертим кліше «земля спить, як херувим»:

Ще сон колише землю, як маля, Німує небо і мовчить земля, Зірок не видно в тиші непрозорій	Quand la terre dort comme un chérubin Et dans le ciel muet et souverain Nulle étoile ne fend d'épais silence
[Rylsky 1980, с. 150];	[Rylsky 1980, с. 151].

Непоодинокі випадки, коли перекладач нав'язує поетові свої думки і почуття:

Ніч, лампа, роздуми, самота, Сніги паперу ще німого. Спокійна творчості тривоги, В мовчанні зімкнені вуста, Ледь-ледь окреслена мета Знов серце манить у дорогу	Nuit, lampe, retraite et pensées, Neige de la feuille muette... Tu n'as pas d'angoisse, ô poète, Et plus de mots à déverser, Le but est à peine esquissé, Mais l'âme au voyage s'apprête
[Rylsky 1980, с. 152];	[Rylsky 1980, с. 153].

У перекладі другого рядка «сніги паперу ще німого» замінено надто абстрактним «сніги німого аркуша». Конкретна «спокійна творчості тривога» перетворилася на протилежне й вельми абстрактне «ти не тривожися більше, поете». Спотворена перекладачем синтаксична структура (замість простого речення з підметом «мета» маємо в перекладі складносурядне зі сполучником «але», і виходить: «ще ледь окреслена мета, але серце вже зібралося в дорогу») зовсім змінює ідейне навантаження вірша. Створюється враження, буцімто поет не зібрався працювати над черговим твором, а вирішив покинути все і помандрувати вже на той світ. Звісно, у будь-якому літературному творі, а особливо в поезії, кожен бачить зміст по своєму (зрештою, перечитуючи улюблені твори, людина щоразу сприймає один і той самий твір по-різному, відкриваючи в ньому все нові й нові аспекти). Тож, можливо, з такої точки зору Анрі Абріль і міг вважати поезію М. Рильського співзвучною собі, але ж у кожному творі є й більш-менш об'єктивне прочитання. Натомість

А. Абріль надто захоплюється суб'єктивним тлумаченням особистого авторського сприйняття, ігноруючи історичне тло, так звану фонову інформацію.

Вимагаючи психологічної правильності від перекладача, М. Т. Рильський, на жаль, не визначає конкретних критеріїв, які допомогли б чітко визначити цей рівень еквівалентності. Адже психологія сприйняття у різних людей не може бути тотожною. А. Абріль, певно, не знаючи тонкощів української мови, ототожнює український прикметник «красний» (прекрасний) з російським «красный» (червоний):

Хто чорну витеше труну	Sur Kiev la rouge et sur l'aurore
На красний Київ наш і Канів?	Quel cercueil noir en vain descend?
[Rylsky 1980, с. 18];	[Rylsky 1980, с. 89].

У М. Рильського йдеться не про революційний чи кривавий, а про святий Київ, так само і про святий Канів (бо там поховано Т. Шевченка). Не зрозуміло, знову-таки, звідки в перекладі опускається чорна труна (*descend*). До речі, така інтерференція з російською мовою характерна чи не для всіх перекладачів з української французькою, як і явна обмеженість дієслівного набору. Так, А. Абріль у перекладі двох рядків з М. Рильського:

Гей, поля жовтіють, і синіє небо,	
Плугатар у полі ледь маячить	
	[Rylsky 1980, с. 20]

переніс на французький ґрунт плугатаря, який унаслідок цього проходить, нас не помічаючи:

Le ciel déjà bleuit et les champs jaunissent,	
Un laboureur passe au loin sans nous voir	
	[Rylsky 1980, с. 21].

У французькому варіанті вірша «Моя Україна» А. Абріль з полум'яної романтики рядків М. Рильського робить дуже натуралістичну «картинку», гідну сучасних трилерів:

О водо українських рік,
Не раз ти кров'ю зчервонилась,
Не раз від трупів козаків
Ти виступала з берегів
І панським трупом затруїлась!

[Rylsky 1980, с. 72];

O rivières de mon Ukraine,
Tant de fois par le sang rougies,
Tant de fois sorties de leur lit
Par les cadavres qu'elles traînent,
Cosaques et seigneurs pourris!

[Rylsky 1980, с. 73].

Вочевидь, щоб не «образити» панів, а ще, показуючи власну обізнаність з анатомією, А. Абріль примушує води українських рік нести «гнилі трупи козаків і панів». Своє непочтиве ставлення до героїв національно-визвольної боротьби українського народу перекладач приписує М. Рильському.

Таке саме обмежене знання обох мов (і оригіналу, і перекладу) та української історії (українських реалій), що спричинює не лише стилістичні, а й семантичні зсуви у французькому перекладі, характерне і для перекладу алюзій на окупацію України (Ірпеня) під час Другої світової війни:

В моїм будиночку, в зеленім
Ірпені,
Була поліція. Запроданці
брудні
Творили над людьми нелюдську
там розправу,
Все глибше грузнучи в липучу
твань криваву

[Rylsky 1980, с. 104];

C'est là, dans ma maison de
verdoyant Irpen,
Que s'était installée la police
inhumaine,
Là qu'elle massacrait nos frères
innocents,
Englissée toujours dans la fange
et le sang

[Rylsky 1980, с. 105].

Для «запроданців» у французькій мові є прямиий відповідник тих самих часів «collabos», тож пошуки епітетів до поліції видаються абсолютно зайвими, як і привнесені переклада-

чем аллюзії на, можливо, біблійних «братів невинних» («frères innocents»), натомість у М. Рильського сильніший образ – просто люди.

Безпідставно перекладач нівелює образ заплідненої землі, що посідає важливе місце майже в усіх культурах:

Уже весна відсвяткувала
Свої вишневі весілля,
Уже до літнього причала
Пливе запліднена земля

[Rylsky 1980, с. 16];

Le printemps a déjà fêté
Ses belles noces de cerise,
Déjà vers le quai d'été
Vogue la terre sans surprise

[Rylsky 1980, с. 117].

Немає жодних підстав стверджувати, що у французів «земля без сюрпризів» («la terre sans surprise») є синонімом «заплідненої землі». Задля банальної рими А. Абріль жертвує і змістом, і логікою, а де вже там до психологічної відповідності. У тому самому вірші «Пізнні солов'ї» перекладач «мудрість стару» перетворює на «античну» («l'antique sagesse»):

Вже колос виник на ячмені,
Отож здавалось би, пора
Пісні покинути шалені,
Як мудрість каже нам стара

[Rylsky 1980, с. 116];

Déjà s'approche la moisson:
N'est-il pas temps que l'on délaisse
Les plus folles de nos chansons,
Comme dit l'antique sagesse?

[Rylsky 1980, с. 117].

І таких прикладів, на жаль, можна навести багато. Під час читання перекладів А. Абріля з думки не йде славнозвісний приклад К. Чуковського про відомого російського поета, який, переклавши Сосюрин рядок «на розі дзвенів трамвай» як «на розах звенел трамвай», зробив тим самим В. Сосюру таким собі поетом-символістом. А. Абріль яскраві образи М. Рильського нейтралізує, знічує – втрачаються і пафос, і ліризм, і ніжність. З віршів у французьких перекладах

радше постає образ пересічної, «маленької» людини, до речі, дуже вподобаної західною літературою. Можливо, якби це були не вірші (панує традиційна думка, що франкомовний читач не надто любить поезію, хоча з власного досвіду ми знаємо, що у французьких селах прості жителі люблять і шанують свої фольклорні пісні та продовжують їх співати), а проза, то вона розходилася б так само широко, як романи найпопулярнішого нині у Франції українського письменника А. Куркова. Хоча тираж аналізованої збірки поезії М. Рильського не такий уже й малий – 5000 примірників (перше видання поезій Верлена, за свідченнями французів, вийшло накладом у 40 примірників). Ми не станемо тут повторювати затерті істини про те, що перекладна поезія має бути співзвучна перекладачеві і т. ін. Адже критерії тієї «співзвучності» й досі не визначені. Але закінчити статтю хочеться оптимістично: поезія М. Т. Рильського, талановитого перекладача й перекладознавця, заслуговує на свого Гільвіка.

ЛІТЕРАТУРА

- Rylsky M. Oeuvres choisies.* – К., 1980.
- Броневский В.* Стихи. – М., 1967.
- Венгренівська М. А.* Нариси з теорії та практики редагування перекладних текстів і порівняльної стилістики (французька та українська мови). – К., 2008.
- Венгреневская Г. Ф.* Вопросы перевода французской художественной литературы на украинский язык : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – Ленинград, 1966.
- Венгреневская М. А.* Лингво-стилистические вопросы перевода на французский язык русской и украинской сказки. – К., 1981.
- Вопросы литературы народов СССР. – К. ; О., 1989. – Вып. 15.
- Рильський М.* Мистецтво перекладу. – К., 1975.

Рильський М. Зимові записи. – К., 1964.
Родарі Дж. Пригоди Цибуліно. – К., 1958.

В данной статье анализируются актуальные проблемы теории и практики перевода в соответствии с задачами современного переводоведения, в частности, объектом анализа выступают переводы М. Т. Рильским выдающихся произведений мировой литературы.

Ключевые слова: профессиональный перевод, структура стиха, теория и практика перевода, психологическая верность при переводе.

УДК 929Рильський:82'06

М. Ю. Карацуба

СЛОВ'ЯНСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ПРАЦЯХ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

У запропонованій статті авторську увагу сконцентровано навколо критичних праць Максима Рильського в галузі літературознавства, зокрема славістичного. Об'єктом уваги є праці, присвячені творчості українських, російських письменників, а також представників інших слов'янських народів – поляків, чехів і болгар – у творчих зацікавленнях М. Рильського.

Ключові слова: критичні праці, літературознавство, порівняльне літературознавство, образна система.

In this article are analyzed the critical works of Maksym Rylski and his research into the Slavonic science of literature. The object of analyze are Ukrainians, Russians and other Slavonic's writers into the critical works of Maksym Rylski.

Keywords: critical works, science of literature, comparative science of literature, the system of heroes.

Майже півсторічна поетична діяльність М. Рильського мала наслідком чимало визначних художніх досягнень. Проте, крім майстерні поезії, у зібранні його творів є два томи, що містять критичні статті, переважно літературознавчі, про українських поетів (Т. Шевченка, І. Франка, Лесю Українку), російських письменників (О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя), про поетів західного і південного слов'янства (А. Міцкевича, Яна Неруду, Христо Ботева), про український і російський театр, про світове значення української літератури. Більшість цих статей написано з нагоди ювілейних дат, чимало з них – нотатки виступів на урочистих зборах, найчастіше в них відтворено настрої не тільки самого оратора, а й усієї

аудиторії, що збиралася вшанувати пам'ять видатної людини або велику історичну подію. Утім, визначна риса здебільшого коротких виступів Рильського – це вміння не лише красиво і водночас просто висловити ці спільні настрої, а й додати до них тонкі спостереження, думки, що можуть дати поштовх до широких наукових досліджень. Чимало глибоких наукових розробок пізнішого періоду теоретично базувалися саме на цих коротких тезах дослідника.

Зауважимо, що М. Рильського особливо цікавили питання художньої майстерності. Тому літературознавці й лінгвісти завжди з користю для себе читали та читатимуть статті «Ясна зброя (Із думок про українську мову)», праці з теорії і практики художнього перекладу, які становлять значний інтерес, оскільки особливо багато й досконало М. Рильський перекладав зі слов'янських мов. Так, за красою і художньою майстерністю його переклади часто змагаються з оригіналом. «Зроблене ним, – писав Л. Булаховський, – для зближення української культури з російською та іншими – французькою, польською – культурами є справжній поетичний подвиг, вагу якого аж ніяк не можна переоцінити: мало літератур можуть похвалитися такою силою блискучих перекладів, з таким винятковим хистом виконаних працею одного майстра, як українська, – невтомною працею Рильського» [Булаховський 1955, с. 8–9]. За своє життя Рильський переклав українською мовою понад двісті тисяч поетичних рядків, а також перекладав повісті, романи, п'єси, був автором і глибоких теоретичних праць: «Проблеми художнього перекладу», «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу», «Пушкін українською мовою». Та предметом нашого дослідження є літературознавчі розвідки М. Рильського, де охарактеризовано тучи іншотворчу постать, зокрема представників слов'янського регіону.

Звертаючись до конкретних критичних статей дослідника, виділимо й розглянемо найпоказовіші з них. Аналізуючи твор-

чість українських митців, М. Рильський відзначає, а подекуди і детально ілюструє їхні художні здобутки, подає поетичні явища не відірвано від національного і світового літературних процесів, а в органічній єдності з ними. Характерним прийомом, до якого вдається дослідник у багатьох статтях, є своєрідне спростування закидів і звинувачень, висунутих іншими критиками – вітчизняними і зарубіжними, – щодо основних ідейних засад творчості, тематичної спрямованості чи окремих складників авторського інструментарію.

Так, у блоці критичних статей, присвячених постатям видатних українських культурних діячів – Т. Шевченка, І. Франка, І. Тобілевича, Лесі Українки, – уже в першій статті під назвою «Великий народний поет» бачимо застосування вищеназваного прийому: спростовується думка, що автор «Кобзаря» – лише грамотний і обдарований співець із народу, який прославився випадково; а також відкидається сприйняття Т. Шевченка як людини невисокої культури з неясним філософським світосприйняттям і низьким рівнем віршувальної техніки. Особливо рішуче відстоює М. Рильський останню позицію, відносячи творчість поета за силою думки і висловлювання до славетного ряду світових поетів, зокрема О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, Й. Гете, Дж.-Г. Байрона, В. Гюго, А. Міцкевича, Шота Руставелі [Рильський 1955, III, с. 236]. М. Рильський аналізує окремі твори з «Кобзаря», починаючи від ранніх, зокрема, характеризує баладу «Причинна» як найтипівіший зразок жанру, побудований на мотивах народних переказів і забарвлений тонами Бюргера-Жуковського. Стислий аналіз тем і мотивів творчості Т. Шевченка дає М. Рильському підстави зарахувати його до «поетів-однолюбів», «поетів-однотумів», уособленням яких для дослідника є М. Лермонтов, Дж.-Г. Байрон, О. Блок, на противагу авторам, творчість яких позначена тематичним різноманіттям, – О. Пушкіну і Й. Гете [Рильський 1955, III, с. 238]. М. Рильський погоджується з думкою тих дослідників Т. Шевченка, які вбачали

в ньому насамперед лірика і вважали особисте ставлення автора до змалюваного світу провідною рисою його творчості. Тут поет, на думку М. Рильського, наслідує традиції безіменних авторів українських історичних дум і їхніх виконавців – сліпих кобзарів-бандуристів.

Характеризуючи образну систему творів поета, М. Рильський виділяє центральні образи, які проходили через усю творчість митця, зокрема образи зорі, вечірньої зорі: «Зоре моя вечірняя, зійди над горою»; «І я живу, і надо мною // З своєю божою красою // Гориш ти, зоренько моя» [Шевченко 1989, с. 16, 134]. Дослідник також звертає увагу на образи-символи: степова могила (курган) як символ славного і трагічного минулого України; Дніпро як символ невечерпних сил народу; буйний вітер як символ волі тощо.

Розглядаючи спадщину поета у статті «Про поезію Тараса Шевченка», автор відзначає еволюцію змісту його творів, а саме – розширення тематики і сюжетної структури (не тільки українське село та українська старовина, а й стародавній Рим, залучення біблійних мотивів, реалій сучасного міста). Важливим складником творів є їхній органічний зв'язок із живописом і музикою. Як приклад мальовничої панорами М. Рильський наводить «Сон» («Гори мої високі»), звертаючи увагу на виняткову співучість вірша, його багатий звукопис [Рильський 1955, III, с. 252]. Проаналізовано дослідником у розвідці «Шевченко і наша сучасність» і вплив доробку автора на сучасний для М. Рильського літературний процес – формування творчих особистостей, насамперед М. Бажана, П. Тичини, А. Малишка, а також пильну увагу художників і композиторів до спадщини поета: Л. Ревуцького (хор «Хустина»), К. Данькевича (балет «Лілея»), М. Вериківського (опери «Сотник» і «Наймичка»), твір для баса з оркестром «Чернець»), Г. Майбороди (симфонічна поема на шевченківську тему); Г. Жуковського (опера «Марина»), Б. Лятошинського (хорові та сольні співи),

А. Штогаренка, Ю. Мейтуса (незакінчена опера «Гайдамаки»), С. Людкевича («Кавказ»), А. Коломийця (гопак із «Чернеця») [Рильський 1955, III, с. 266].

Предметом ґрунтовного аналізу М. Рильського є й творчість Каменяра. Характеризуючи у статті «Франко – поет» творчий доробок автора, М. Рильський відзначає різючу влучність, психологічну точність у відтворенні побутових реалій, досконалість пейзажного компонента. М. Рильський пов'язує суворість реалістичного письма І. Франка з особистими творчими вподобаннями автора, особливо з його улюбленими письменниками – М. Некрасовим і Е. Золя. Визначаючи постать І. Франка як полум'яного патріота батьківщини, М. Рильський твердить, що ніхто з українських поетів, прозаїків і мислителів не відчував єдності всього українського народу в його етнографічних межах так виразно, не закликав до возз'єднання свого народу так щиро, як І. Франко. Це твердження дослідник ілюструє уривком з прологу до поеми «Мойсей»:

Та прийде час, і ти вогнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, вбережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі

[Франко 1989, с. 7].

М. Рильський відзначав тематичне розмаїття, сюжетне багатство, різноманітну настроєвість Франка: пристрасні громадянські мотиви, побутові замальовки, гостра сатира, м'які, теплі ідилії, сповнені розпачу сторінки «Зів'ялого листя», розроблення біблійських, середньовічних, давньоруських, давньоіндійських, давньовавілонських сюжетів. Невичерпним видається М. Рильському і формальний рівень: кано-

нічні форми – терцини, сонети, октави, тріолети, найрізноманітніші метричні строфи, стилізації в характері народної пісні й тонкі верлібри [Рильський 1955, III, с. 282].

Характеризуючи постать Лесі Українки, М. Рильський зауважує, що авторка належить до тих поетів, чия творчість особливо насичена думками, змаганням ідей, інтелектуальними шуканнями [Рильський 1955, III, с. 292]. Серед провідних мотивів творчості у статті «Лірика Лесі Українки» критик виділяє звернення до постаті Прометея, де авторка наслідує традиції Есхіла, Гете, Шевченка, останній з яких дав цьому образу своєрідне трактування, осучаснив його. Водночас у творах Лесі Українки, на думку М. Рильського, простежується тенденція до використання світових тем на свій розсуд, вражаючи сучасників сміливістю авторського задуму і його реалізацією. Так звертаючись до постаті Прометея, авторка підкреслювала символічне значення прометеївського міфу, духу Прометея, «прометеїзму»:

Крик Прометея лунає безліч разів скрізь по світі,
Він заглушає потужні громи олімпійські.

Щодо тематичної різнобарвності поетичної спадщини Лесі Українки критик зазначає: «Коли міркуєш про багатство Лесиної тематики, про вміння її літати по далеких країнах і давніх епохах, у яких завжди знаходила вона суголосьне сучасності, то згадуються слова, що ними характеризовано свого часу Пушкіна: дар перевтілення» [Рильський 1955, III, с. 295]. Відчутним у поезії Лесі Українки є й наслідування античних трагіків, Пушкіна, Лермонтова, Некрасова, Міцкевича, Гейне. А перші твори поетеси були істотно позначені впливом народних пісень.

Другий блок статей присвячений видатним діячам російської культури, зокрема О. Пушкіну, М. Лермонтову, М. Гоголю. У першій з них М. Рильський перефразовує у назві рядок О. Пушкіна «России первая любовь» і наводить

влучну характеристику М. Чернишевського: «Незважаючи на французьке виховання, незважаючи на те, що в його родинному колі говорилося переважно по-французьки, Пушкін вже в дитинстві був оточений елементом народності; відомо, що головною представницею цього впливу була няня, знаменита Орина Родіонівна» [Рильський 1955, III, с. 296]. Підставу для назви статті «Росії вічна любов» М. Рильський вбачає у намаганні Пушкіна бути виразником інтересів усіх верств російського народу. Так, характерний заклик до змін у суспільному житті лунає в рядках вірша «До Чаадаєва»:

Товарищ, верь: взойдет она
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

[Пушкин 1949, I, с. 232].

У статті «Пушкін і Шевченко», вдаючись до аналізу творчих особистостей, М. Рильський неминуче переходить до ширшого питання – Україна в житті й творчості Пушкіна. Глибокими видаються критикові враження О. Пушкіна від української природи, про що свідчить вступна частина поеми «Полтава» – «Тиха украинская ночь», яку можна вважати одним з наймайстерніших пейзажних описів у світовій літературі.

Проте пейзажним компонентом зацікавлення О. Пушкіна не обмежувалися, автор збирав матеріал про народні повстання й месників, зокрема Устима Кармелюка. Любов до волі спонукала О. Пушкіна, на думку М. Рильського, до зображення втечі з катеринославської тюрми двох арештантів – епізоду, який став основою поеми «Брати-розбійники». Деякі мотиви цього твору, на думку автора статті, варто зіставити з відповідними мотивами в поемі Т. Шевченка «Варнак».

Интерес Пушкіна до України відчутний уже в юнацькому вірші «Казак», який побачив світ ще до появи збірок українських пісень Цертелева, Максимовича, які потім стали відомі поетові.

Зацікавив М. Рильського й вірш молодого О. Пушкіна «Деревня», у якому відображено дисгармонію між красою природи, простим і тихим життям на лоні природи та тяжким, безправним становищем людей:

Не видя слёз, не внемля стонам,
На пагубу людей избранное судьбой,
Здесь барство дикое без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца...
Здесь девы юные цветут
Для прихоти бесчувственной злодея...

[Пушкин 1949, I, с. 352].

В останніх двох рядках цитованого уривка М. Рильський вбачає зв'язок із творами Шевченка, зокрема з поемою «Катерина», а в цілому «Деревню» О. Пушкіна порівнює з твором Т. Шевченка «Якби ви знали, паничі»:

За що, не знаю, називають
Хатину в гаї тихим раєм...

[Шевченко 1989, с. 156].

Негативно М. Рильський оцінює намагання В. Жуковського представити О. Пушкіна «розкаяним грішником» і шевченкові рядки «караюсь, мучуся..., але не каюсь» він пропонує поширити й на творчість російського поета.

Ніжна людяність почуттів притаманна, на думку М. Рильського, поетичним доробкам обох цих авторів. Як приклад дослідник наводить рядки:

Редееет облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда...
Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило,
Где стройны тополи в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис
[Пушкин 1949, II, с. 23].

Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє,
Радіють люди, що одпочинуть...
Чорніє поле, і гай, і гори,
На синє небо виходить зоря.
О зоре, зоре! – і сльози кануть!
Чи ти зійшла вже і на Україні?
[Шевченко 1989, с. 184].

Поміж зацікавлень М. Рильського була не тільки творчість О. Пушкіна, а й доробки інших російських письменників, зокрема М. Лермонтова. У статті з назвою «Лермонтов» викладено переважно роздуми дослідника про поеми «Мцирі» та «Демон», оскільки саме в них М. Рильський вбачав ключ до розуміння творчості поета.

Вірогідно, що в основу поеми «Мцирі» покладено дійсний факт, який став відомим М. Лермонтову під час його перебування на Кавказі. Недаремно, на думку М. Рильського, увагу поета привернув саме такий герой, адже Лермонтов, як і його персонаж, був натурою передовсім діяльною – людиною-борцем. Тематичне підґрунтя твору – не випадкове. Туга за рідним краєм, любов до нього – центральна ідея поеми, і звернення до вказаної тематики характерне для всього доробку Лермонтова, адже однією з провідних рис його світогляду М. Рильський визначає патріотизм.

Поема «Демон» – плід кропіткої праці поета протягом усього його життя. У першому ескізі дія мала відбуватися в Іспанії, а по-

тім остаточно перенеслася на улюблений поетом Кавказ. На противагу Мцирі, Демон – складніша натура, яка весь час перебуває під владою внутрішніх протиріч. Єдине, що могло наповнити змістом життя лермонтового персонажа, як стверджує М. Рильський, – це жива людська любов. Однак почуття померло разом з коханою Тамарою, тож героєві залишаються тільки вічні вже нецікаві йому мандри зоряними світами. Він знає, що щастя міг досягти саме на «грішній» землі, але з власної провини втратив його (як, до речі, і Печорін у «Герої нашого часу»).

Найвиразнішим втіленням неспокою, прагнення бурі у творчості М. Лермонтова є славнозвісна поезія «Парус». Образ паруса М. Рильський вважає характерним загалом для всього творчого доробку М. Лермонтова, який не раз протиставляв мирну природу людині, яка скрізь чинить насильство і руйнацію.

Зовсім іншою, на думку М. Рильського, є майстерність М. Гоголя (стаття «Наш Гоголь»). Критик стверджує: перше, що спадає на думку, коли міркуємо про Гоголя, це видимий світові сміх крізь невидимі, незнані світові сльози. Саме з ним М. Рильський пов'язує появу «великої» російської літератури. Зауважимо, що Т. Шевченко одним з перших помітив зв'язок Гоголя не лише з літературою, а й з іншими видами мистецтва, адже, обстоюючи потребу сатири, він поруч з іменами Гоголя і Островського назвав художника Федотова. М. Рильський висловлює також думку, що в діяльності так званих передвижників, у творчості Мусоргського відчутні відгомони гоголівського сміху; так само спостерігаємо вплив поезики «Вечорів на хуторі біля Диканьки» у музичних творах Римського-Корсакова, Чайковського, Лисенка. Далі М. Рильський зазначає: «Гоголь сміявся. Сміх був різний. Це був і безтурботний сміх “Зачарованого місця”, і гнівний, бичуючий, “восторженный”, за висловом самого письменника, сміх “Ревізора” та “Мертвих душ”. Два, можна сказати, полюси сміху» [Рильський 1955, III, с. 220].

М. Рильський називав безмежним творчий діапазон М. Гоголя: тут і фантастика «Страшної помсти» й «Вечорів...», і героїчна патетика та патріотична піднесеність «Тараса Бульби», і поетична співучість «Майської ночі...», і глибока схвильованість «Портрета», і гротескність «Носа» (одного з найфантастичніших і найреалістичніших у світі оповідань) і гуманний жаль до бідної людини в «Шинелі», відгомони традицій якої помітні у творах Достоевського, Тургенева, Лескова, Успенського, Гаршина, Чехова.

М. Рильський характеризує М. Гоголя як одного з найбільших у світі творців *узагальнених образів* – Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрьова, Манилова, Коробочки, городничого Сквозника-Дмухановського, Держиморди, Подколюсіна, – а також *типових явищ*. Влучними видаються слова М. Рильського про вічну святість безсмертного прикладу М. Гоголя як неперевершеного майстра творення гротескного, загостреного, подекуди перебільшеного, але типового у своїй основі сатиричного образу. Дослідник характеризує М. Гоголя як «великого “обличителя жестоких людей несытых”, великого художника слова, великого громадянина-патріота. Таким він живе в наших серцях...» [Рильський 1955, III, с. 227].

Ще один предмет досліджень М. Рильського з творчої спадщини М. Гоголя – повість «Тарас Бульба», якій критик присвятив окрему статтю під красномовною назвою «Безсмертне творіння». У деяких епізодах дослідник простежує виразні відгуки кобзарських дум як нового художнього елементу. Героїчний патріотизм – основний лад (саме такий «музичний» термін вживає М. Рильський), у якому виконано повість. Детально аналізуючи твір, критик не повністю погоджувався з позицією дослідників, які вважали, що постать Остапа є більш «блідою», порівнянно зі зрадливим, але палким і пристрасним Андрієм. Критик характеризує Остапа як Тараса за-

молоду, який через ранню смерть не мав змоги проявити себе на повну силу.

М. Рильського вражають мальовничість і музичність «Тараса Бульби». Із нечуваною доти ані в російській, ані в жодній іншій літературі пишністю барв і тонів зображено степи, батальні сцени, де відчутний вплив народного епосу, так званих гомерівських поем [Рильський 1955, III, с. 230].

Окремим блоком літературознавчого доробку М. Рильського є статті про зарубіжних слов'янських авторів – Адама Міцкевича, Яна Неруду, Христо Ботева. Розглянемо їх детальніше. У статті «Адам Міцкевич» критик подає характеристику творчої постаті Адама Міцкевича – видатної людини, відданого громадянина, великого поета. М. Рильський висловлює думку, що читач ладен повірити, нібито зі степів поблизу Акермана можна почути голос із Литви, а не чути його тільки тому, що ніхто не кличе. Такою є сила поетичного слова і віри в нього [Рильський 1955, III, с. 305]. Об'єктом аналізу М. Рильського були різні періоди творчості Адама Міцкевича, а також різні жанри, в яких працював поет. Особливу увагу дослідник приділяє баладам, які, на його думку, становили собою те грізне знаряддя, що ним озброювався романтик Міцкевич проти класицизму, прибічником якого він був у ранній молодості. Світ балад Міцкевича – загадковий, фантастичний, таємничий, – це світ хистких видінь, світ дивного і непізнанного. Джерелом же балад, як і багатьох творів А. Міцкевича, є народна творчість. Так, до балади «Рибка» він додає підзаголовок «з народної пісні», до «Пагорб Марилі» – «на тему литовської пісні», до «Лілії» – «з народної пісні», до «Три Будриси» – «литовська балада», до балади «Чати» («Воєвода» в перекладі Пушкіна) – «українська балада» тощо.

У статті «Над віршами Яна Неруди» М. Рильський звертається до творів, що їх уміщено у двох виданнях класика чеської літератури Яна Неруди українською і російською мовами.

Знову предметом зацікавлень М. Рильського, як і під час аналізу творчості попередньо згаданого автора, є балади. Критик характеризує їх як земні, реалістичні, «овіяні подихом чисто чеського», більше того – «чисто нерудівського гумору», сповнені народною творчістю.

Самого Яна Неруду М. Рильський вважає поетом-патріотом, у фокусі уваги якого завжди перебувала доля чеського народу, його мова, самобутня культура, до якої митець звертається постійно – і у віршах, і в оповіданнях, і в публіцистичних замальовках. Особливо примітним у цьому плані М. Рильському видається вірш «У залізничному купе», де зовні панує спокій, але з глибокою внутрішньою схвильованістю розповідається про повернення на батьківщину подружжя вигнанців з дитиною. Тут постає вся сила любові автора до рідного краю, недаремно саме із цієї поезії М. Рильський як епіграф бере слова: «Яке велике слово – Батьківщина!» [Рильський 1955, III, с. 325].

На думку дослідника, Яну Неруді значною мірою був властивий гумористичний тон. Такі твори автора М. Рильський характеризує як «усмішку і насмішку», які разять не менш гостро, ніж саркастичний сміх. Говорячи про значення творчості Яна Неруди у підсумковій частині статті, М. Рильський наводить слова Юліуса Фучика: «Майбутньому історикові літератури я заповідаю любов до Яна Неруди. Це найбільший чеський поет. Він дивився далеко у майбутнє» [Рильський 1955, III, с. 327].

Статтю «Христо Ботев українською мовою» М. Рильського присвячено збірці перекладів поезій Христо Ботева з болгарської мови Павлом Тичиною. Увагу перекладача до творчої спадщини Христо Ботева М. Рильський пов'язує з безпосередністю, простотою, щирістю і силою тих небагатьох поезій, що їх залишив автор. Збірка перекладів починається твором «Не плач, мати, не журися» («Не плачи, Майко, не тужи») – це та

пісня, співаючи яку, арештовані в Рощуку ботевські партизани прощалися з народом, що їх проводжав. М. Рильський відзначає тут високу майстерність Тичини-перекладача, який обрав одним із засобів художнього перекладу вміле й тонке використання образів і зворотів народної пісні – доречний прийом, якщо зважати на прекрасне знання і глибоку любов Христо Ботева до народної творчості.

Наведений вище матеріал є оглядом лише незначної частини літературознавчих критичних праць М. Рильського, проте видається нам показовим, промовистим і таким, що дає підґрунтя для наступних, масштабніших наукових пошуків.

ЛІТЕРАТУРА:

Булаховський Л. А. Сербський народний епос // Сербська народна поезія. – К., 1955.

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

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. – М. ; Ленинград, 1949. – Т. 1; 2.

Рильський М. Повне зібрання творів : у 20 т. – К., 1955. – Т. 3.

Франко І. Народе мій. – Л., 1989.

Шевченко Т. Малий Кобзар. – К., 1989.

В данной статье авторское внимание уделено критическим трудам Максима Рильского в области литературоведения, в частности славистического. Объектом внимания являются научные труды, посвященные творчеству украинских, русских писателей, а также представителей других славянских народов – поляков, чехов и болгар – в кругу творческих интересов М. Рильского.

Ключевые слова: критические труды, литературоведение, сравнительное литературоведение, образная система.

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ І МУЗИКА

УДК 929Рильський:78.03(477)

Б. М. Фільц

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті висвітлюється багатогранна праця одного з найвидатніших культурних діячів України ХХ ст. Максима Рильського – славетного поета, багатолітнього директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, глибокого знавця і дослідника літератури, мови, фольклору у зв'язках із музичним мистецтвом. Розглядаються його контакти з М. Лисенком, дружба і творча співпраця з видатними музикантами, зокрема композитором Л. Ревуцьким, співаком І. Козловським, його вагомий внесок у галузі мистецького перекладу оперних лібрето, вивчення, збереження та примноження духовного багатства українського народу.

Ключові слова: музика, поезія, фольклор, музична культура, національні традиції.

The article deals with links of the musical art and many-sided activity of one of the most famous cultural figures of Ukraine of the XX century – Maxim Rylskiy, glorious poet, long-term director of the Institute for study of art, folklore. His personal contacts with M. Lysenko, friendship and creative collaboration with prominent musicians – composer L. Revutskiy and singer I. Kozlovsky are also considered. Part of the article describes his significant contribution to artistic translation of opera librettos; studies, saving and increasing of spiritual wealth of the Ukrainian people.

Keywords: music poetry, folklore, musical culture, national traditions.

У березні виповнилося 116 років від дня народження славетного сина України – Максима Рильського, одного з найвидатніших діячів ХХ ст., всесвітньо відомого поета і науковця, академіка АН України (з 1943 р.) та колишньої АН СРСР (з 1958 р.), людини різнобічних творчих обдаровань і глибоких знань у

різних ділянках гуманітарних наук, незабутнього директора багатопрофільного Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, яким він керував понад два десятиліття (1942–1964) і вклав у його становлення і розвиток велику частку своєї самовідданої праці й палкої душі. У його творчій і науково-дослідницькій діяльності відбилися передові ідеї вітчизняної та світової науки. Він був глибоким знавцем і дослідником літератури, мови, фольклору, мистецтва, у тому числі його музичних різновидів, і передусім великим патріотом нашої землі, невтомним трудівником у галузі вивчення, збереження і примноження духовного багатства українського народу.

У творчому доробку Рильського, разом з посмертною збіркою «Іскри вогню великого» (1965), – понад вісімдесят опублікованих книжок лірики, поем, вибраних творів, перекладів. Ще за життя поета було надруковано десятитомне, а згодом, у 1980-х роках, здійснено академічне видання двадцятитомного зібрання творів М. Рильського, яке засвідчило багатогранність

його таланту і як митця, і як спостережливого критика, публіциста, глибокого аналітика-інтелектуала, широко обізнаного зі світовими досягненнями культури. Для нас, співробітників ІМФЕ НАН України, хто мав щастя працювати під його керівництвом, бачити і слухати його виступи на престижних наукових конференціях, учених радах, міжнародних симпозіумах чи просто спілкуватись у щоденній науковій праці цього



Максим Рильський

закладу, він був не тільки видатним ерудитом, інтелектуалом, «метром» у різних сферах духовної культури, а й взірцем вихованості, справжньої високої інтелігентності, шляхетності й благородства.

«Коли йдеться про особу Максима Рильського, – дуже влучно зазначив у передньому слові до книжки «Рильський і музика» М. Гордійчук, – в уяві й споминах вимальовується не тільки постать видатного майстра поетичного слова і талановитого вченого-філолога, а й образ великої Людини – гуманної, ерудованої, справжнього енциклопедиста як щодо вияву різнобічних здібностей, так і щодо обсягу знань, розмаїтості життєвих, суспільно-громадських і духовних інтересів» [Гордійчук 1969, с. 5]. Він був блискучим знавцем літератури й фольклору, глибоко розумівся на театрі й кіно, образотворчому мистецтві й архітектурі, безпомилково розбирався у їхніх специфіці та проблематиці, в особливостях образної сфери і внутрішньої суті різних видів мистецтв. І все ж таки пісня і музика завжди, протягом усього життя М. Рильського, були для нього найулюбленішим зацікавленням. Недаремно він казав: «Мабуть, я родився швидше музикантом, аніж поетом, тільки потім сталося так, що слово заступило музику» [Гордійчук 1969, с. 5].

Багатогранна і довголітня творча діяльність Максима Тадейовича Рильського – сподвижника кращих представників української національної композиторської школи ХХ ст. – визначилася на художньо-естетичних принципах Миколи Лисенка, творчість якого не лише була високим художнім здобутком, а й стала джерелом і стимулом дальшого розвитку композиторських пошуків митців наступних поколінь, що привели до нинішніх досягнень сучасного музичного мистецтва. Саме Лисенкові належить створення національного стилю в музиці, який ґрунтується на органічному злитті фольклору з професійною творчістю, зокрема запис, художнє оброблення і публікація українських народних пісень, вве-

дення в композиторську практику української поезії, озвучення «Кобзаря» Т. Шевченка, творів літератури, які розкривають духовний світ і ментальність нашого народу.

М. Рильський сповідував ті самі ідеали, що й М. Лисенко, який мав безпосередній вплив на формування його художнього світогляду, на чому неодноразово наголошував поет у своїх спогадах про композитора. Природна обдарованість Максима Тадейовича, закоханість змалку в народні пісні й обізнаність з різними жанрами фольклору та їхніми носіями, ґрунтовна музична освіта (як відомо, він навчався гри на фортепіано у М. Лисенка) – усе це стало передумовою глибокого вивчення і розуміння природи музичного мистецтва, плідної співпраці з багатьма композиторами і виконавцями, яка тривала протягом усього його життя.

Значення М. Рильського для музичної культури України важко переоцінити. Причетність до розвитку національної композиторської школи виявилась у багатьох напрямках його діяльності, передусім: 1) як творця натхненної поезії, що послужила основою для написання композиторами багатьох поколінь численних творів різних жанрів – хорових п'єс, кантат і ораторій, солоспівів, вокальних ансамблів, пісенно-хорової музики для дітей та юнацтва; 2) як лібретиста опер і музичних комедій.

Зокрема, на його лібрето написано опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Щорс» Б. Лятошинського (співавтор лібрето І. Кочерга), музичну комедію «Хвесько Андигер» В. Золотарьова. Особливо великої популярності набула опера «Украдене щастя» за твором І. Франка, яку ставили в багатьох театрах і яка досі не сходить зі сцени, увійшовши до золотого фонду українського оперного мистецтва.

Велика заслуга М. Рильського і як літературного редактора музичних творів. Він здійснив редакцію всіх опер М. Лисенка, а також опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, двадцятитомного видання творів М. Лисенка,

кантат «Єднаймося!» та «Кобзареві» К. Стеценка, багатьох видань вокальних творів українських композиторів, оперних арій світової слави тощо.

Максим Рильський був також рецензентом оперних вистав («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Милана» Г. Майбороди, «Тарас Бульба» та «Енеїда» М. Лисенка, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича у Київському оперному театрі); постановки опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» у Київському театрі опери та балету в м. Уфі (1942), де він перебував у роки війни в евакуації; концертних програм виконавців або окремих творів, як, наприклад, Другої симфонії Л. Ревуцького, виступів художніх колективів («Думки про “Думку”», «На концерті “Мазовше”» тощо).

Неоціненним є внесок М. Рильського і як перекладача світової оперної класики та шедеврів хорової і камерної вокальної музики. Адже майже всі опери, що виконувалися в оперних театрах України в 1930-х і повоєнних роках, були перекладені М. Рильським. Серед них «Травіата» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе (разом з О. Галабудською), «Іван Сусанін» та «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Іоланта», «Євгеній Онегін», «Мазепа» і «Пікова дама» П. Чайковського, «Корневільські дзвони» Р. Планкета, «Снігуронька» і «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Піднята цілина» і «Тихий Дон» І. Дзержинського, «Перша весна» Г. Жуковського. М. Рильський здійснив також переклади оперет І. Кальмана «Маріца», «Принцеса цирку», Ф. Легара – «Циганський барон», І. Штрауса – «Летюча миша», І. Дунаєвського – «Вільний вітер». Привертають увагу й художньо переконливі переклади українською мовою віршів О. Пушкіна, на які написані хори Б. Лятошинського – «Весна», «Зима», «В полі чистому іскриться», романси В. Косенка «Вечірня пісня», «Я пережив свої бажання», а також романси Ю. Мейтуса, Ф. Надененка, В. Борисова, П. Глушкова та ін. (на вірші О. Прокоф'єва, В. Достая, О. Пушкіна, А. Міцкевича). Крім того, відомі його

переклади сольних пісень із супроводом фортепіано: Л. Бетховена на слова В. Гете «Міньйон», «Пісня Клерхен» із «Егмонта», «Хлопчик із бабаком», а також на слова інших поетів – «Поко-ра» та «Про смерть», В. А. Моцарта «Старенька», Ф. Шуберта «Двійник», «Лірник», «Смерть і дівчина», «Форель».

І врешті, слід зупинитися на діяльності Рильського як публіциста-мистецтвознавця, що співпрацював з багатьма славетними українськими митцями і присвятив їм цікаві й ґрунтовні статті з аналізом творчості та оцінкою їхнього внеску в загальну скарбницю музичної культури України. Він написав кілька спогадів про М. Лисенка, ряд статей присвятив Л. Ревуцькому, С. Гулаку-Артемовському. Його перу належать також статті про композиторів М. Леонтовича, М. Вериківського, співаків О. Мишугу, М. Микишу, М. Донця, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, І. Козловського, про фольклориста Ф. Колессу, історика музики М. Грінченка, чеського музикознавця Зденека Неєдли та багатьох інших. «Написані у властивій Максиму Тадейовичу манері невимушеної розмови, вони доносять до читача образ творця-громадянина, що несе людям добро і красу» [Булат 1969, с. 84], а також приваблюють силою філософського узагальнення й одночасно тонким проникненням у дії та психологію людей, які творять музику або ж блискуче її виконують, створюючи високомистецькі художні образи.

Поезія М. Рильського захоплювала і надихала багатьох композиторів, і в кожному із жанрів, пов'язаних зі словом, можна назвати низку творів, які саме завдяки високій поезії М. Рильського посіли гідне місце в загальному доробку митців України.

Так, наприклад, у хоровій музиці особливо вирізняються своєю витонченістю два цикли Б. Лятошинського для мішаного хору без супроводу на слова Рильського, а також «П'ять хорових прелюдів» Г. Майбороди, що оспівують красу рідної природи. Серед них особливо поетична, проникливо ніжна «Елегія» пам'яті М. Лисенка. До одного й того самого тексту

«Гей слов'яни» звернулися корифеї української музичної творчості С. Людкевич та Л. Ревуцький, створивши на його основі розгорнуті хорові поеми. Сучасні українські композитори також мають у своєму доробку твори на вірші М. Рильського, зокрема В. Кирейко (сім романсів і чотири хори), Л. Дичко (п'ять солоспівів) та ін. У мене особисто як композитора також є цілий ряд творів на глибоко змістовну, сповнену пристрастних людських почуттів поезію М. Рильського. Поміж них романс «Вийся, жайворонку, вийся» на вірш, написаний і присвячений М. Лисенку юним М. Рильським ще на початку його творчого шляху.

Показово, що серед праць поета-вченого, опублікованих ним в останні роки життя, – вступна стаття до видання епістолярної спадщини основоположника новочасної української музики «Про листи Миколи Лисенка» (1964), у якій могутня постать, різнобічна діяльність Миколи Віталійовича, його творчі зв'язки з багатьма митцями тогочасної культури, благородство душі й вагомість внеску в українську справу постають перед читачем на повен зріст. Слід зазначити, що вона міститься в новому, найповнішому виданні листів М. Лисенка, яке побачило світ у 2004 році (у березні 2005 р. відбулася його презентація в меморіальному музеї М. Лисенка), що збіглося з відзначенням 110-річчя від дня народження М. Рильського. Безперечно, упорядниця ґрунтовної праці «Микола Лисенко. Листи» Р. Скорульська має рацію, наголошуючи на тому, що ця стаття «і сьогодні лишається унікальним документом як з наукового, так і з мемуаристичного погляду. Тож видається слушним включення її до нового видання як своєрідного духовного містка між поколіннями та епохами» [Скорульська 2004, с. 5].

На вірші М. Рильського написано низку кантат і ораторій П. Козицьким, М. Вериківським, К. Данькевичем, М. Скорульським. Серед них вирізняється вагомістю змісту щодо патрі-

отичного спрямування та емоційної наснаги створена за часів війни кантата-симфонія «Україно моя» А. Штогаренка (дві частини написані на вірші М. Рильського, ще дві – на вірші А. Малишка). У 1942 році до 100-річчя від дня народження М. Лисенка було написано також кантату «Микола Лисенко» М. Вериківського та П. Козицького для солістів хору і симфонічного оркестру. Тоді ж в Уфі вона була вперше виконана артистами Київської опери – Іриною Масленниковою, Ларисою Руденко і Яковом Отрощенком, хором та об'єднаним оркестром київського і башкирського оперних театрів під керівництвом М. Вериківського.

Мені довелося працювати в 1984 році в міському архіві Уфі і бачити башкирські газети (видані російською мовою), повністю присвячені Лисенку з нагоди його 100-річного ювілею. Статті належали нашим поетам і митцям – П. Козицькому, М. Вериківському, М. Рильському. Цікаво, що працівник архіву добре пам'ятав М. Рильського, розповів, як знайти будинок, де під час війни містилася Спілка письменників України на чолі з Максимом Рильським. Цей будинок за розміром невеликий, але досить ошатний, на ньому була навіть пам'ятна дошка, що засвідчувала цей історичний факт.

Щодо солоспівів на слова нашого славного поета, то їх створено композиторами дуже багато. Адже поезія М. Рильського надзвичайно образна, щира, романтично-піднесена, різноманітна за своїм змістом, і водночас завжди гуманна, емоційна, патріотично наснажена, нерідко сповнена глибокого філософського змісту. Тому вона приваблює митців і дає їм можливість індивідуального прочитання поезії та відображення різних нюансів змісту засобами музики.

Першим із композиторів звернувся до поезії М. Рильського Я. Степовий, який написав три романси: «Не грай, не грай!», «Ноктюрн» («Зорі сяють») та «Без хвилювань, без мук з тобою я балакав». Вони були надруковані 1911 року, а вір-

ші п'ятнадцятирічного Рильського – 1910 року в збірці «На білих островах». Ця поезія близька за характером до Олесевих поетичних образів, тут переважає лірика настроїв: мрії, туга і смуток. За музикою вона також близька до «Пісень настрою» Я. Степового на слова Олександра Олесея.

Згодом поезію М. Рильського озвучували Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко, Ю. Мейтус, К. Данькевич, Ф. Надененко, М. Дремлюга, П. Козицький, М. Колесса, Ю. Іщенко, Д. Клебанов, В. Борисов, Ю. Рожавська, В. Кирейко, І. Віленський, А. Коломієць, Н. Юхновська та ін. У багатьох романах переважає лірика пейзажу. Цікаво, що деякі вірші, наприклад, «Яблука доспіли», мають по кілька інтерпретацій, а ніжна, психологічно заглиблена «Колискова» озвучена понад десять разів. Причому твори під назвою «Колискова» мають різну композиційну структуру і жанрову визначеність. Наприклад, у К. Данькевича – це куплетна пісня, у Б. Лятошинського – витончений романс, в А. Штогаренка озвучений вірш став основним ліричним центром кантати «Україно моя».

Глибокого філософського змісту, роздумів про сенс людського життя сповнений романс Л. Ревуцького «Проса покосено». У тісній співпраці поета М. Рильського і композитора Л. Ревуцького було створено «Монолог Тараса Бульби», що за характером музики наближається до масштабних речитативно-аріозних номерів оперного плану. Він увібрав характерні риси епічно-фольклорних жанрів, де розспівні ліричні мелодичні ланки органічно поєднуються з вільними рецитативними-імпровізаційними словесного тексту і мелодики. І коли цей твір присвячений героїчному минулому нашого народу і відтворює події давньої історії України, то «Дума про Матір-Україну» М. Вериківського, створена 1942 року, також виникла у співпраці з М. Рильським, але стосується воєнного лихоліття в часи Другої світової війни. Це великий розгорнутий солоспів, у будові якого спостерігаємо характер-

ні ознаки народних дум і передусім майстерне перетворення інтонаційно-ладових гармонічних засобів і ритмічних особливостей українського епосу. (Тут і наслідування звучання гри на кобзі за допомогою введення порожніх квінт у низькому регістрі фортепіано, що служить звуковим тлом для вокальної мелодії, і використання типових для дум «заплачок» на вигуку «Гей!») Структурно дума складається з поступового розгортання багатьох уступів зі змінністю фортепіанного супроводу та гармонічних комплексів відповідно до сюжетної канви вірша. Саме прекрасне відчуття поетом суті народного мислення, а також його глибока обізнаність завдяки багатолітньому зацікавленню і вивченню різноманітних проблем, пов'язаних із фольклором, зокрема українським народним епосом, зумовили створення переконливих, художньо правдивих поезій, що викликали до життя адекватні високомистецькі музичні інтерпретації.

Слід нагадати, що Максим Тадейович започаткував серію багатотомного видання різних жанрів української народної творчості силами науковців-фольклористів очолюваного ним Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, був автором численних фольклористичних праць, спогадів про безпосередніх носіїв фольклору та їхню творчість, про виконавців-кобзарів, про різні жанри словесного і музичного фольклору, а також про вплив фольклору на творчість композиторів. Назви його статей промовляють самі за себе: «Героїчний епос українського народу» – про українські думи, історичні пісні та композиторів, які використовували їх у своїй творчості; «Золоті розсипи народної мудрості» – про зв'язок народної поезії з музичним фольклором. А ще «Українська народна пісня та її виконавці», «Стан і завдання радянської фольклористики», «Етнографією нехтувати не можна», «Краса і велич народної творчості» та цікавий цикл віршів «Триптих про кобзарів» («1. Лю-

бов Вересая»; «2. Кравченко у Короленка»; «3. Єгор Мовчан у Параски Амбросій»). Усі вони засвідчують велику любов М. Рильського до творчості талановитих представників української нації.

Для нас, співробітників ІМФЕ НАН України, хто мав щастя працювати під його керівництвом, бачити і слухати його виступи на престижних наукових конференціях, учених радах, чи просто спілкуватися у щоденній науковій праці цього закладу, М. Т. Рильський був не тільки видатним ерудитом, інтелектуалом, «метром» у різних сферах духовної культури, а й взірцем вихованості, справжньої високої інтелігентності, шляхетності і благородства. Він був доброзичливим до людей, цікавим і дотепним співрозмовником; скромним, дещо стриманим і попри все – безпосереднім і щирим у поведінці, тому «простий смертний», навіть жовторотий (як любив висловлюватися про свої юнацькі роки М. Рильський) аспірант ніколи не відчував у його присутності скутості чи комплексу меншовартості та тієї насправді великої дистанції у рівні освіченості, знання і, зрештою, позиції в суспільно-громадському житті.

Мимоволі в уяві виринають світлі постаті інших великих наших співвітчизників і дорогих моєму серцю вчителів-композиторів С. Людкевича та Л. Ревуцького, яких добре знав Максим Тадейович, а з останнім протягом багатьох років приятелював. Вони так само, як і Рильський, завжди утверджували рівноправність у спілкуванні й бесідах. Це виявлялось у шанобливому ставленні до співрозмовника, уважному стеженні за ходом думок учня чи молодого дослідника, якого вони, незважаючи на різницю у віці та науковому статусі, вважали своїм колегою. Це й не дивно, адже вони були споріднені між собою спільним світобаченням. Їм була притаманна висока духовність, відчуття поваги до людини, її розуму, її намагання ширше осягнути здобутки науки і мистецтва. Вони вболівали за дальший розвиток

нашої культури, багато сил і енергії віддавали вихованню молоді, підвищенню професіоналізму в обраній галузі науки чи творчості. Вони намагались особистим прикладом сприяти різнобічному розвитку своїх учнів, прищепити любов до високого і благородного, до справді цінного в житті людини – радості творчої праці й відданості своїй рідній культурі.

У людському житті є моменти, які ніколи не забуваються. Так, на все життя залишилась у моїй пам'яті перша зустріч з Максимом Тадейовичем, яка відбулась у Львові 1952 року. Тепер усвідомлюю, що вона стала для мене символічною і наклала відбиток на всю мою творчу діяльність. Я тоді була студенткою першого курсу консерваторії. Культурна громадськість міста урочисто відзначала ювілей основоположника української музики М. В. Лисенка, до якого львів'яни, як зрештою і представники інтелігенції всієї Західної України, ставилися з особливим пієтетом і пошаною. Його ім'ям названо Вищий музичний інститут у Львові та, відповідно, його численні філії в багатьох містах Галичини, що від початку століття і до 1939 року були основними музичними осередками краю. Ім'я М. Лисенка мали консерваторія і музична школа-десятирічка у Львові, яку я тільки-но перед тим закінчила і була свідком, як ще задовго до цієї знаменної події всі ретельно готувались і кожен, хто як міг, намагався внести свою частку в це свято. На ювілей було запрошено багато гостей. Тут виступали видатні композитори, митці й культурні діячі України, кращі педагоги, виконавці, прославлені колективи.

І ось на урочистому відкритті ювілею на сцені вщерть переповненої слухачами зали львівської філармонії з'явився Максим Тадейович. Усі присутні, затамувавши подих, слухали натхненні слова прославленого поета про величну постать нашого Бояна, пристрасного музиканта і громадянина і водночас дуже симпатичної в повсякденному житті людини, яку Рильський знав особисто з раннього дитинства. Будучи гім-

назистом, він мешкав у його оселі в Києві, що стала нині меморіальним музеєм ім. М. В. Лисенка, не раз був свідком, як елегантний сивоголовий майстер звуків творив і записував на папері свої музичні твори або ж, готуючись до концертних виступів, перегравав на інструменті свою програму. Тоді зачарований юнак довго простоював під дверима (щоб не заважати господареві), вслухався в дивовижні звучання натхненної музики. Не дивно, що любов до неї поет проніс крізь усе своє життя. З його слів і окремих штрихів, що змальовували індивідуальність митця, кожний присутній міг уявити живий образ композитора, відчутти атмосферу, в якій жив і творив автор безсмертної опери «Тарас Бульба», музики до Кобзаря, незліченних обробок українських народних пісень, романсів, фортепіанних творів, кантат, а також наукових розвідок.

М. Т. Рильський згадував про те, як він тоді в Києві, мешкаючи в гостинному домі М. В. Лисенка, поступово прилучався до музики, опановував мистецтво гри на фортепіано (до речі, він прекрасно володів інструментом і чудово імпровізував), розказував, що Микола Лисенко був близьким другом його батька, до якого не раз приїздив у село Романівку і там записав чимало народних пісень. Батько поета співав у студентському хорі, організованому композитором, їздив з ним у мандрівки по Україні. Більше того, своїм ім'ям Максим Тадейович також завдячує Миколі Лисенкові, про що він написав у своїх спогадах: «У березні 1895 року вернувся звідкілясь мій батько в свою київську квартиру разом з кількома приятелями, серед яких був Микола Віталійович Лисенко. Їх зустріли новиною, що в Меланії Федорівни (так звали мою матір) знайшлося дитя.

– Син чи дочка? – спитали прибулі.

– Син.

І тоді всі тихесенько заспівали: “Максим козак Залізняк...” Так і названо мене іменем гайдамацького ватага. І ніби на все мое життя кинув тоді відсвіт лицар української пісні, беспосе-

редній вплив якого на формування мого художнього світогляду вважаю я безперечним» [Рильський 1986, XV, с. 294].

Слухаючи захопливу розповідь Максима Тадейовича в ті далекі студентські роки у Львові, коли я вперше побачила його на власні очі, я й гадки не мала, що згодом мої шляхи в науці та творчості не раз із ним перетинатимуться, а точніше – усі найважливіші події в моєму житті так чи інакше будуть пов'язані з його ім'ям.

Почну з того, що мій перший хорový твір для дітей (жанр, який згодом зайняв чільне місце в моїй творчості) був написаний на слова М. Т. Рильського і виконаний на телебаченні хором хлопчиків Львівської спеціальної музичної школи-десятирічки ім. М. Лисенка, де я працювала викладачем музично-теоретичних дисциплін. Це була «Травнева пісня», віршована першооснова якої сповнена весняного настрою, любові до краси рідної природи і благородної людської праці на землі, що тісно пов'язані між собою і становлять життєдайну основу людського буття. Прем'єра моєї пісні на телебаченні також була першою в моєму житті. Вона відбулась у травні 1959 року, а вже в грудні я стала аспіранткою Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, очолюваного М. Т. Рильським. Моїм науковим керівником і наставником із композиції став близький друг Максима Тадейовича – Левко Миколайович Ревуцький, який теж у юні роки вчився гри на фортепіано у Миколи Лисенка і також відчував його вплив на свою творчість, чому безпосередньо сприяло особисте спілкування між ними.

Таким чином, приїзд до Києва, передусім вступ до аспірантури, став вузловим моментом у моєму житті. Він започаткував мою діяльність як науковця-дослідника українського музичного мистецтва і новий етап в опануванні фахових знань у галузі композиторської техніки. Крім цього, він знову пов'язав мене тепер уже з трьома славетними

постатями нашої культури – М. Лисенком, М. Рильським і Л. Ревуцьким – особистостями, тісно спорідненими спільними високими загальнолюдськими ідеалами, національними культурними традиціями і просто життєвими обставинами.

У своїй композиторській творчості я не раз зверталася до поезії М. Рильського. Вона надихала мене художньою довершеністю, яскравою образністю і тонким ліризмом, романтичною окриленістю і вагомістю змісту. Серед творів, які я написала на його слова, – названа вище «Травнева пісня», «Пісня про ялинку», «За мир у всьому світі» для дитячого хору в супроводі фортепіано, а також романси «Вербова гілка», «Схиляюсь перед величчю твоєю», «Вийся, жайворонку, вийся». Усі вони написані в різний час і кожний з творів має свою історію виникнення і виконання, але романси на слова М. Рильського набули в моїй творчості особливого значення. Солоспів «Вербова гілка» став назвою мого авторського збірника вокальних творів, куди ввійшли майже всі мої романси. «Схиляюсь перед величчю твоєю» виник як своєрідний символ єдності Києва і Львова під час підготовки програми мого ювілейного авторського концерту, що мав відбутись у стінах рідної мені Львівської консерваторії, куди мені дуже хотілося привезти музичне вітання з Києва. Я обрала вірш М. Рильського, який захопив мене епічною образністю поетичного висловлювання, піднесеним тоном своєрідного гімну-возвеличення міста-красеня – свідка багатьох доленосних для України історичних подій, – щирим і глибоким патріотизмом:

Схиляюсь перед величчю твоєю,
Золотоглавий лицарю століть,
Твоєї слави відгомін стоїть
Над щедрою українською землею.
Не треба, красеню, тобі віків елею,
Ним гордості людської не залить.

Минають дні, шикуються літа,
А над тобою молодість вита.

Романс був створений у час святкування 1500-річчя Києва, присвячений цій даті та вперше виконаний у тому ж 1982 році у Львові солістом Львівського театру опери і балету, заслуженим артистом України В. Ігнатенком.

Романс «Вийся, жайворонку, вийся» я написала в 1993 році з нагоди присудження мені Державної премії України ім. Миколи Лисенка. Я вважала, що на урочистій церемонії вручення премії обов'язково мусить прозвучати твір, який був би якимось чином пов'язаний з М. Лисенком. І тут знову став мені у пригоді вірш М. Рильського, написаний поетом в юнацькі роки і присвячений М. Лисенкові. Солоспів справді прозвучав у щасливий для мене день у натхненному виконанні народної артистки України, лауреата Шевченківської премії Марії Байко. І показово, що прозвучав він у меморіальному музеї М. Лисенка, де на початку століття починав свій літературний шлях Максим Рильський.

У своїй музикознавчій праці я також не раз зверталася до поетичного доробку Максима Тадейовича. Насамперед це стосується аналізу вокальної музики, написаної на його слова, зокрема романсів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Вериківського, Ю. Рожавської, Л. Дичко, а також пісень для дитячих хорів, які я розглядала під кутом адекватності художніх образів у поетичному і музичному втіленні, єдності музики і слова, відповідності добору засобів музичної виразності при розкритті поетичного змісту. Результати тих досліджень опубліковані в монографіях «Український радянський романс» (1970), «Гармонія солоспіву» (1979), у четвертому томі «Історії української музики», у ряді статей.

Надзвичайно цікавою виявилася для мене праця над розшифруванням унікальних записів на магнітофонній стрічці блискучих музичних імпровізацій М. Рильського на форте-

піано, які зберігаються у фондах ІМФЕ НАН України. Вони засвідчують ще один бік багатогранного таланту поета – неабияке музичне обдаровання і його хист до вільної імпровізації, прекрасне володіння інструментом. Здійснювала я цю захопливу роботу в час святкування



М. Т. Рильський та І. С. Козловський

90-річчя від дня народження Максима Тадейовича. Тоді ж у журналі «Музика» (1985. – № 3. – С. 17) було надруковано моє розшифрування однієї з імпровізацій поета, що служила музичним тлом до його вірша «Пушкіну». Також побачила світ стаття про цю сторінку самовираження митця «Володар творчої миті», опублікована у співавторстві з К. Луганською, співробітницею відділу фольклору ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР (Музика. – 1985. – № 3. – С. 29–30).

Готуючи доповідь на міжнародну наукову конференцію «М. Рильський і світова культура з погляду сучасності», присвячену сторічному ювілею поета, про роль М. Рильського у розвитку української національної композиторської школи («М. Рильський – подвижник української національної композиторської школи»), що відбулася в Києві у березні 1995 року, я знову звернулася до розшифрування його імпровізацій на фортепіано. Це було самостійне імпровізування М. Рильського за інструментом, що виявило його музичні уподобання та «багаж знань» і репертуар піаніста, який йому був близьким по духу. Моє виконання на фортепіано імпровізації М. Рильського, зафіксованої на магнітофонній стрічці, а тепер уже й на нотному папері, дало змогу учасникам конференції відчути живе звучання «музичної сповіді» мит-

ця, спонтанне виявлення його почуттів і настроїв, що були заховані в глибині душі М. Рильського і в певний момент вилились у звуках фортепіано – у формі вільного зіставлення різних музичних вражень.

Отже, серед записів на магнітофонну стрічку є самостійні імпровізації М. Рильського на фортепіано, імпровізації, які супроводжують виголошені митцями вірші, що в єдності зі словом набувають значення мелодекламацій, і врешті імпровізації супроводу до народних пісень. Особливо цікавим зразком є гармонізація пісні «Ой у полі криниченька», яку виконував І. С. Козловський. Цей момент з життя двох видатних українських митців увічнено на кінострічці, що зберігається (а інколи і демонструється відвідувачам) у меморіальному музеї М. Рильського в Києві.

Присутні на вечорі-пам'яті поета, що відбувся 1965 року в день народження М. Рильського в тодішньому Жовтневому палаці Києва, згадують зворушливо-проникливе і водночас експресивне виконання І. С. Козловським саме цієї пісні, яку він заспівав тоді без супроводу. І співав він її з великим душевним трепетом і сумом, голосом передаючи глибокий біль з приводу втрати свого друга-ровесника і побратима по мистецтву та життєвих позиціях. Цей факт ще раз підтвердив, що для славетного співака спільне музикування було дуже дорогим і незабутнім. Адже обидва вболівали за збереження українських мистецьких традицій, обидва робили все можливе для їхнього розвитку.

Значення М. Рильського для музичної культури України важко переоцінити. Музика була для нього невід'ємною частиною його художньої свідомості та творчого буття. Глибока й самотня поезія Максима Тадейовича, наскрізь пронизана музичними образами, постійно надихала митців багатьох поколінь на створення музичних композицій різних жанрів. Він був лібретистом, перекладачем світової оперної класики, шедеврив хоро-

вої та камерної вокальної музики, літературним редактором музичних творів українських і зарубіжних композиторів (здійснив літературну редакцію всіх опер М. Лисенка та опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, 20-томного видання творів М. Лисенка, кантат К. Стеценка «Єднаймося» та «Кобзареві» і т. д.). М. Рильський був автором численних віршів-присвят видатним музикантам світу, спогадів про музичних діячів і виконавців. Він співпрацював з багатьма славетними українськими митцями, про яких написав цікаві й ґрунтовні статті з аналізом творчості й оцінкою їхнього внеску в загальну мистецьку скарбницю України. Тому питання взаємозв'язку поезії та музики, причетності поета до розвитку української музичної культури тривалий час привертає увагу багатьох мистецтвознавців.

Зокрема, співробітники відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН УРСР написали цікаві дослідження про роль музики в житті та творчості поета і видали їх окремою книжкою «Рильський і музика» (К., 1969. – 277 с.). Серед її авторів – М. Гордійчук (передне слово), Т. Шеффер (музичні образи в поезії), Т. Булат (про музику і музикантів), М. Боровик (поезія в музиці), а також А. Касперт (нотографія і бібліографія).

Тож дозволю собі закінчити цей нарис цитатою з гранично стислої, але місткої анотації до вищезгаданої книжки: «Поезія та музика... Ці дві посестри слугували видатному українському поетові все його життя, та й він віддавав їм найцінніші зерна свого таланту. Блискучий знавець фольклору, тонкий цінитель професійного музичного мистецтва, до авторитетної думки якого прислухалися славетні композитори, лишив багато поезій, статей, спогадів, висловлювань про місце музики в житті людини, про співаків та композиторів. Оцінки Максима Тадейовича вражають своєю влучністю, глибокою ерудицією, а до його чудових поезій – щирих, ніжних, пристрасних – повсякчас зверталися і звертаються талановиті композитори, бо вони – сама пісня» [Гордійчук 1969, с. 5].

Імпровізація Максима Рильського

Розшифрування та релакція Богдани Фільц

Moderato, rubato

mp *sf* *mf*

f *string, e crescendo*

p *pp* *mp dolce*

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes a tempo marking 'Moderato, rubato' and dynamic markings 'mp', 'sf', and 'mf'. The second system features a 'f' dynamic and a 'string, e crescendo' instruction. The third system has a 'p' dynamic. The fourth system includes 'pp', 'mp', and 'dolce' markings. The score is in 4/4 time and B-flat major.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a quintuplet of sixteenth notes. The left hand provides a steady bass accompaniment.

Second system of a piano score. The right hand contains a triplet of eighth notes and a series of triplets of sixteenth notes. The left hand has a simple bass line. Performance markings include *stringendo* and a dynamic marking of *ppv*.

Third system of a piano score. Both hands feature complex, rapid sixteenth-note passages with slurs and accents.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a bass line with a fermata. Performance markings include *f* and *mf melancolique*.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a fermata and a final accent. The left hand has a simple bass line.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a melody in the treble staff starting with a triplet of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. Dynamics include *f*, *mp*, and *f*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- System 2:** Shows a melodic line in the treble staff with a slur over a series of eighth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment.
- System 3:** The treble staff features a complex melodic line with multiple triplets of eighth notes. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.
- System 4:** The treble staff has a melodic line with a slur, while the bass staff features a series of chords and a few notes.
- System 5:** The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff features a series of chords and a few notes, ending with a *ff* dynamic marking.

Я дякую долі, що мені пощастило особисто пізнати цього дивовижного майстра слова, прилучитися до глибини його поезій, відчутти радість творчості під час музичної інтерпретації його чудових віршів.

ЛІТЕРАТУРА

- Булат Т.* Про музику і музикантів // Музика. – К., 1969. – С. 84.
Гордійчук М. Передне слово // Рильський і музика / М. Боровик, І. Булат, Т. Шеффер. – К., 1969.
Рильський М. Микола Лисенко (клаптики споминів) // Зібрання творів : у 20 т. – К., 1986. – Т. 15.
Скорульська Р. Від упорядника // Микола Лисенко. Листи. – К., 2004.

В статье освещается связь с музыкальным искусством многогранной работы одного из самых выдающихся культурных деятелей Украины XX ст. Максима Рыльского – прославленного поэта, многолетнего директора Института искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР, глубокого знатока и исследователя литературы, языка, фольклора. Рассматриваются его контакты с М. Лысенко, дружба и творческое сотрудничество с выдающимися музыкантами, в частности с композитором Л. Ревуцким, певцом И. Козловским, его весомый вклад в отрасль художественного перевода оперных либретто, изучение, сохранение и приумножение духовного богатства украинского народа.

Ключевые слова: музыка, поэзия, фольклор, музыкальная культура, национальные традиции.

УДК 929(Рильський+Ревуцькі)

В. В. Кузик

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ І БРАТИ РЕВУЦЬКІ

У статті висвітлено творчі й дружні взаємини видатного українського поета Максима Рильського та братів Ревуцьких – композитора-класика Левка Ревуцького та фольклориста, лисенкознавця й перекладача Дмитра Ревуцького.

Ключові слова: українська культура, український фольклор, поет, композитор, фольклорист, літературний переклад, неокласицизм, редакція музичних творів, репресії, тоталітарна система.

There is a review interrelation famous Ukrainian poetry Maxim Rylsky wits brothers Revutsky – composer-classic Levko Revutsky end ethnomusicologist, lysenkologist and translator Dmytro Revutsky.

Keywords: Ukrainian culture, Ukrainian folk, poetry, composer, ethnomusicologist, literature translator, neoclassicism, redaction musical opus, repression, totalitarianism system.

Взаємини творчих особистостей – завжди унікальна сторінка людського буття. А особливо, коли йдеться про таких велетів нашої культури, як поета Максима Рильського, композитора Левка Ревуцького (1889–1977) та вченого-лисенкознавця і фольклориста Дмитра Ревуцького (1881–1941). Їхнє знайомство відбулося ще на початку ХХ ст., коли майбутній поет навчався в гімназії Володимира Науменка, знаній своїм проукраїнським спрямуванням (розташовувалася на вул. Великій Підвальній, тепер – вул. Ярославів Вал).

Спершу життя звело Максима Рильського з Дмитром Ревуцьким. Восени 1909 року, завдяки сприянню композитора Миколи Лисенка, Володимир Науменко запрошує Дмитра Ревуцького викладати у своїй гімназії, і той з радістю повертається з Ревеля (теперішнього Таллінна) до Києва. Попередні три роки вчителювання у Ревелі не залишили гарних спогадів (ін-

шого вибору не було – після закінчення університету йому за «хохломанські погляди» заборонено було викладати в Україні). Молодий педагог-словесник швидко здобув авторитет серед колеґ і гімназистів¹. Коло його учнів щороку поповнювалося, одним з них із часом став і юний Максим Рильський.

Поет згадував, як восени 1912 р. на урок словесності у 5-й клас гімназії прийшов новий учитель – Дмитро Миколайович Ревуцький. «Як умів цей чоловік жвавити свої “уроки” – то розмовою про тенівські лекції з мистецтвознавства, то читанням якогось вірша, зовсім не визначеного в програмі, але пов’язаного з темою лекції» – писав Максим Тадейович [Рильський 1945]. «Справжнім святом бувало, коли “Мікеша” збирав нас (іноді кілька старших класів разом) у гімназичній залі, сідав до піаніно і, сам собі акомпануючи, виконував російські і українські пісні та думи. Треба пам’ятати, що за тих часів самі слова Україна, українська мова, українська література були під забороною, що за саме тільки вживання української мови деякі вірнопіддані директори гімназій та покірні їм педагогічні ради виключали іноді учнів з гімназій. Отже, те, що Дмитро Миколайович знайомив нас з українськими думами, було на тодішні часи неабиякою сміливістю» [Рильський 1964].



Дмитро Ревуцький. 1932

Ці рядки напише вже літня мудра людина, а от Максим-гімназист, юний фрндер з Романівки, своєму однокласнику Мишку Алексееву надіслав таку епіграму на вчителя:

Повесив грозные усы,
Глаза вперивши в потолок,
Микеша смотрит на часы:
«Ах, у меня сейчас урок!»

«Сей способ изгонять друзей
Хорош!» – нам скажет стар и мал...
Но если б он запел – ей, ей,
Еще б скорей ты убежал!

І додав: «Вот и эпиграмма – достоинств художественных не имеет, зато а) написана без помарок и б) полна искреннего чувства... А все-таки он миляга, Дмитрий Николаевич, и я рад бы был, если б нам удалось устроить с ним вечер ложноклассицизма» [Рильський 1988, XIX, 133–134]. Учитель лише посміхався у вуса на такі епіграми, колекціонував карикатури на себе, які під час занять малювали його бешкетливі вихованці, а у перервах іноді й сам розповідав їм добродушні анекдоти...

Жарти – жартами, а «ложноклассицизм», який розквітнув в Україні на початку ХХ ст. під назвою *неокласицизм*, був «коником» Дмитра Миколайовича – темою його «недооціненого» університетського диплома. У бібліотечних завалах НБУ ім. В. Вернадського можна знайти таку скромну книжечку – «К истории ложного классицизма в России (по урокам Ревуцкого составил ученик Карпенко) в гимназии Науменко» (К., 1911. – 14 с.).

Більшість учнів Дмитра Миколайовича зберегли образ свого незабутнього вчителя на все життя, як і М. Рильський. І хоч у наукових статтях зазвичай не прийнято цитувати значні фрагменти поетичних творів, усе ж дозволимо собі навести рядки з поеми «Мандрівки у молодість», написані, ймовірно, Максимом Тадейовичем у воєнному 1942 році в уфимській евакуації (після звістки про загибель учителя). Принагідно зазначимо, що поема була надрукована лише 1961 року, однак без коментаря про героя твору:

...Раз – рекреація кінчилась гомінка,
І знову клас обняв бешкетну нашу зграю, –
Хтось крикнув: «Хлопці! Йде словесник наш новий!» –
«Ну? Лисий?» – «У пенсне?» – «Старий чи молодий?»

Був справді у пенсне і трошки лисуватий
Дмитро Миколович. Спокійно увійшов,
«Курган» Толстого нам одразу взявсь читати
І владним голосом усіх нас поборов.
Хто з друзів ще живий – пригадаєш ти, брате,
Яку між пустунів пошану і любов
Зумів найти Дмитро, що потім з ним дружив я...
Недавно смерть йому закралась в узголів'я.

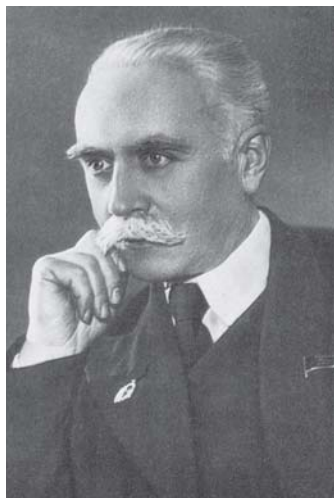
Тоді ж я юним був, а він – ще молодим,
І навіть лисинка здавалась молодою.
Було, оточимо його рядком живим,
І він співає нам безкрайньою чергою
І думи, і пісні, й биліни... Навіть тим,
Хто школу всю вважав нудотою пустою,
Щось прокидалося у серці і в очах,
Аж любо глянути було на бідолах!
«Билину про Вольгу так *казував* Рябінін,
Цю думу Шут співав, а цю от – Вересай...»
А це ж було тоді, завважить я повинен,
Як чорносотенських було до біса зграй
У нашому краю, і сам тому причинен
Останній був монарх – злостивий Миколай,
Як з українського хто не знущався слова,
То вже в крамольності підозра і готова.

Слова «Роняет лес багряный свой убор»
Ти в серце заронив, мій незабутній Дмитре,
Як радість, як життя... Артист, а не актор,
Не шкодував ти фарб розкішної палітри,
І навіть гультяїв змовкав бездумний хор,

Коли ти ясував закон метафор хитрий
Чи Тена лекції супроти всіх програм
Читав, змагаючись, захоплюючись сам!

Талант завжди чутливий до таланту. Дмитро Миколайович, без сумніву, одразу розпізнав літературне обдарування гімназиста Рильського, почав його запрошувати на вечірки до свого салону², де збирався «цвіт» музично-театрального світу українського Києва, діячі української громади, шанувальники мистецтва – актори, композитори, художники, співаки, люди науки. Зрозуміло, що ці товариські зібрання справили велике враження на юного поета, ставши важливим чинником у формуванні його світогляду. Там зародилася й дружба Максима Рильського з молодшим братом учителя – композитором Левком Ревуцьким, яка тривала все їхнє життя.

«Я був гімназист, – згадує Максим Тадейович, – Левко – студент. До Дмитра Миколайовича в гості непереможно вабила мене атмосфера справжнього, хорошого мистецтва – слова, пісні, музики, – якою була напоєна завжди його домівка. Ентузіаст, глибокий знавець і цікавий інтерпретатор пісні, Дмитро Миколайович виконував нам на вечірках у себе і українські та російські пісні, думи, билини, і зразки західноєвропейської вокальної творчості, і речі Чайковського, Глінки, Мусоргського, Даргомижського, Бетховена, Шуберта, Лисенка.



Левко Ревуцький. 1949

А до рояля іноді після довгих умовлянь брата й гостей сідав скромний світлоокий, спокійно-вдумливий студент Левко Ревуцький. Він акомпанував братові й співакам – гостям,

акомпанував прекрасно, але в очах його ніби щось говорило, що поза виконуваною музикою він чує музику глибоко в собі самому. Печать якогось притаєного від сторонніх поглядів натхнення лежала на ньому... Вона просвічувала ясніше в ті хвилини, коли Левко виконував часом щось із своїх молодечих творів» [Рильський 1986, XV, с. 302].

Заохочував Дмитро Миколайович своїх гімназійних учнів і до театральних постановок, у яких і сам охоче брав участь (нагадаємо, що то була чоловіча гімназія, і всі ролі, у тому числі й жіночі, грали хлопчики, що іноді створювало кумедні ситуації). Ставили комедії «Недоросток» Фонвізіна, «Тяжба» Гоголя, монументальну трагедію «Сід» Корнеля, «Сірано де Бержерака» Ростана (французькою). Елемент театралізації Д. Ревуцький вводив і на уроках, під час вивчення того чи іншого твору, як було з маленькими трагедіями О. Пушкіна, де в «Скупому лицарі» він грав роль Герцога.

Наступний етап зближення молодого поета з тепер уже колишнім учителем припадає на 1920-ті роки, добу знаменного в українській історії відродження національної самосвідомості (наприкінці ХХ ст. це відродження, відповідно до сумнозвісних реалій, назвуть «розстріляним»). Одним з імпульсів для об'єднання тогочасної творчої інтелігенції стало вбивство на Поділлі видатного українського композитора Миколи Леонтовича в січні 1921 року. Усі, хто одразу відгукнулися на цю трагічну звістку, на чолі з відомим композитором Кирилом Стеценком, згуртувалися в Комітет пам'яті М. Д. Леонтовича, що потім розрісся у знаменне для національної культури Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Д. Леонтовича (проіснувало з лютого 1921 р. по лютий 1928 р.). То були кращі люди київської громади – професори та педагоги Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка – Д. Ревуцький, М. Вериківський, П. Козицький, Б. Яворський, Г. Верьовка, Б. Лятошинський, диригент Н. Городовенко, письменник і бандурист Г. Хоткевич, історик культури С. Єф-

ремов, поети П. Тичина й В. Поліщук, театральний реформатор Л. Курбас та ін. Дмитро Миколайович організовує при Товаристві так званий «перекладацький цех», до праці в якому було залучено ряд талановитих поетів – М. Зерова, Бориса Тена (М. Хомичевського), О. Драй-Хмару, О. Бурггарта (Юрія Клена) і, зрозуміло, Максима Рильського. Пише й сам (понад 300 перекладів). Випусками-листочками в серії «Пісня» виходять в українських перекладах зразки фольклору народів Західної Європи – Франції, Іспанії, Норвегії, Німеччини, а також солоспіву Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Е. Гріга. Вийшли друком переклади Д. Ревуцького з Г. Гейне (німецьку мову Дмитро Миколайович знав досконало!) – «Два гренадери», «Ві сні я тяжко плакав», «Двійник», «Її портрет», «Не сержусь я» та ін. Цілу низку перекладів з німецької було здійснено і Максимом Рильським – «Коваль» Й. Брамса, «Солдат» Р. Шумана, «Лірник» Ф. Шуберта, знаменитий «Байбак» («Сурок») Л. ван Бетховена та ін., з позначкою «Музична редакція перекладів Д. Ревуцького» [Український текст... 1925, с. 376]. Така діяльність стала втіленням у життя заповітної ідеї Д. Ревуцького щодо створення національної – україномовної – культури. Це була справа великої ваги – у контексті загальноєвропейської культури українська декларувалась як невід’ємна складова частина.

У тих же 20-х роках ХХ ст. Д. Ревуцький видає три випуски українських народних пісень «Золоті ключі» (1926–1929 рр., по 125 пісень у кожному) з коментарями академічного рівня, які й донині вважаються яскравою пам’яткою національної фольклористики. Музиколог Микола Грінченко писав: «...це величезний скарб народної музичної творчості, що його упорядковано складачем і упорядковано з певним знанням справи і великою любов’ю до неї, до кожної пісні упорядник подав примітки, пояснення, що іноді становлять значну цінність так з боку історичного, як і музично-етнографічного. Нові пісні, або нові варіанти до старих пісень... все це знайшло собі міс-

це в збірках Ревуцького» [М. Г. 1927, с. 77]. А ось поетичну назву – «Золоті ключі» – запропонував Максим Рильський, якого під час вичитування пісенних текстів перед поданням до видавництва буквально зачарували рядки народного шедедру «Ой глибокий колодязю – золоті ключі...»

Випуском українських перекладів пісень, романсів, хорових творів (ораторій Г.-Ф. Генделя, Й. Гайдна, «Реквієму» В.-А. Моцарта) робота не обмежилася. Наступним завданням постало створення україномовної опери – річ нечувана! Адже на той час світло рампи оперного театру побачили лише два україномовні твори – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Різдвяна ніч» М. Лисенка. Але ця справа вже активізувалася в 1930-ті роки і не була пов'язана з діяльністю Товариства ім. М. Леонтовича, яке ліквідували за «неактуальністю». Натомість було висунуто гасла «українізації» культурного життя, які, у свою чергу, позитивно вплинули на формування репертуарної політики оперного театру України.

То була висока гуманістична ідея – зробити вершинні твори академічної музики зрозумілими для широкої й часом культурно малоосвіченої аудиторії, відчинити двері оперних театрів для найширших верств населення – селян, робітників – і через *українське* слово зробити зрозумілими для них шедеври мистецтва. Для світової практики це була не нова справа (до того прагнули і М. Глінка, і Б. Сметана, і Р. Вагнер), але для України, якій за царату весь час прищеплювали відчуття етнічної меншовартості, то був важливий принцип демократичного й культурного самовизначення. (На жаль, у 90-ті роки ХХ ст. культурна політика українських оперних театрів, зокрема столичного, відійшла від принципів демократичного спрямування постановок і стала на позиції виконавства опер за мовним оригіналом. Це зрозуміло, коли у залі сидять слухачі-поліглоти, проте, на жаль, передумовою для цього стала думка про зарубіжні гастролі трупи.)

Особливо інтенсивною щодо творення україномовної опери була робота у двох провідних містах: у Харкові перекладами займалися Микола Вороний та Олекса Варрава, а в Києві – Марія Черняхівська-Старицька, Дмитро Ревуцький і Максим Рильський, який у 1930-ті роки завідував літературною частиною київської опери. Гадаємо, саме Максим Тадейович переймався тим, щоб його колишній учитель словесності, а тепер уже й вірний старший за віком друг, Дмитро Ревуцький мав замовлення на переклади оперних лібрето, адже після процесів СВУ 1932 року його звільнили з роботи в Музично-драматичному інституті, і вчений мусив жити з випадкових заробітків. Дмитру Миколайовичу належать переклади українською мовою опер «Фауст» Ш. Гуно (і нині співають цей текст), «Викрадення з сералю» В.-А. Моцарта, «Пророк» Д. Мейєрбера, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Продана наречена» Б. Сметани, «Тригрошова опера» К. Вайля, російських «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Алеко» С. Рахманінова (загалом до півтора десятка). Сам же М. Рильський здійснив переклад оперного лібрето «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, зробив нову редакцію лібрето опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Співпраця М. Рильського і Д. Ревуцького з творчою групою Київського оперного театру мала і свій приємний бік – зав'язалися прекрасні дружні стосунки з корифеями української опери Михайлом Донцем, Марією Донець-Тессейр, Марією Литвиненко-Вольгемут, Іваном Паторжинським, Оксаною Петрусенко, диригентом Володимиром Дранишниковим та багатьма іншими.

Зворушливо спостерігати, як поєднуються творчі долі вже відомих діячів культури Д. Ревуцького та М. Рильського у 1930-ті, як пишається вчитель досягненнями свого колишнього учня. Навіть у найтяжчі роки голодомору Дмитро Миколайович пише листа до свого доброго друга, російського етнографа В. Пасхалова, у якому просить прислати хоча б

трохи олії «Проквасити душу малоросіянина» й допомогти з харчами, бо голодує; і тут же приписує: «Чи отримали ви Лесю Українку і Пушкіна (“Мідний вершник”)? Яке у вас враження від перекладу Рильського?» [Кузик 1991, с. 20]. У 1936 році, коли в Київській опері було почато роботу над новою постановкою «Запорожця», а М. Рильський засів за літературне оброблення тексту, Дмитро Миколайович захопився дослідженням біографії співака, і видав монографію «С. С. Гулак-Артемівський і його комічна опера “Запорожець за Дунаєм”» (1936).

Новим поколінням українців це важко уявити, але за кожен крок уперед митцям тієї доби доводилося «посипати голову попелом» і писати своерідні індульгенції-панегірики «мудрому вождю всіх народів» (за чим пильно слідували «компетентні» органи НКВС). Так, 1935 року, викликавши до себе поета М. Рильського, вони «порадили» написати пісню про Сталіна. У разі відмови дорога одна – ГУЛаг. Максим Тадейович одразу пішов до найближчого друга Льва Ревуцького, а вже разом – до Дмитра Миколайовича. Свідком розмови був Валеріян Ревуцький: «Батько тоді порадив їм написати її (пісню. – В. К.), щоб зберегти собі життя для передання творчої естафети української культури майбутньому поколінню» [Ревуцький 1993, с. 22]. Не маючи власного натхнення для створення такого «шедевру», композитор і поет вирішили «відштовхнутися» від добре знаних їм зразків козацьких пісень, над виданням яких вони разом з Д. Ревуцьким працювали ще в 1926–1927 роках. Зокрема, образно-художні аналогії викликала давня козацька «Ой з-за гір, з-за гір вилітав сокіл...» Зрозуміло, «сокіл» – то замало, краще – «сизокрил орел летить»... Та й хор треба укласти в стилі народного багатоголосся, з типовим зачином-заспівом, кадансами, де так самотньо ви-скравлюються характерні «паралельні квінти», які, мабуть, не напише жоден інший композитор, крім українського (бо вони заборонені класичною гармонією)³. На щастя, пісня «Із-за гір

та з-за високих» вийшла вдалою, знайшла широкий розголос і сподобалась особисто Сталіну, що стало порятунком для всіх трьох, адже вони добре знали – на них покладено тавро «націоналістів», а це як бомба з годинниковим запалом ⁴.

Як не парадоксально, але від страшних репресій 1930-х їх

уберіг Микола Лисенко. А точніше – М. Лисенко та ще один великий українець Микола Гоголь. На радянському Олімпі було вирішено урочисто відзначити 130-річчя від дня народження ушавленого письменника. Готуватися почали заздалегідь, планувалося реалізувати вагомі задуми в галузі літератури, театру, кіно, музики. В Україні вирішили здійснити нову редакцію Лисенкової історико-героїчної опери «Тарас Бульба». Влада була свідома, що таку працю можуть здій-



Микола Лисенко. 1903

снити тільки найвидатніші майстри своєї справи, яких варто об'єднати у «творчі бригади», як це, зрештою, властиво саме соціалістичному суспільству. У січні 1936 року замовлення на здійснення нової редакції опери отримали М. Рильський (літературне лібрето), Л. Ревуцький (музичний матеріал), Б. Лятошинський (оркестровка) ⁵. Д. Ревуцький надавав історичні консультації, готував розгорнутий буклет.

Головне завдання Л. Ревуцького як музичного редактора лежало у двох площинах: 1) «відчистити» оригінальний текст М. Лисенка; 2) дописати ряд музичних сцен та номерів згідно з новою героїко-драматичною концепцією (за М. Гоголем). Так додалися до опери сцена в гетьмана Остряниці та фінал – спалення Тараса, розгорнута арія Тараса й аріозо Остапа, кілька танців і народних пісень, узятих з обробок Лисенка. Неймовірно вдачею стала новонаписана увертюра – епіко-героїчне симфонічне полотно на рівні світових шедеврів, що нині є своєрідним «музичним титулом» України у світі.

М. Рильському довелося здійснити ретельну редакцію тексту лібрето М. Старицького, з урахуванням ідеологічних позицій радянського часу, створити тексти для нововведених сцен і номерів, при цьому не порушивши стильового відчуття історичної доби Козаччини.

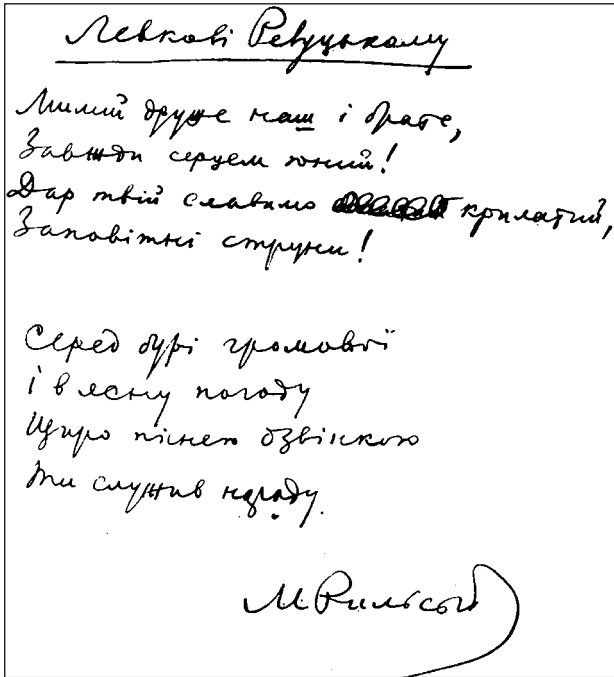
Прем'єра нової редакції опери «Тарас Бульба» відбулася 27 квітня 1937 року. Диригував В. Дранишников, Тарас – І. Патржинський, Настя – М. Литвиненко-Вольгемут. Опера викликала як схвальні відгуки, так і різку критику. Розпочалася робота над другою редакцією, де відмовилися від сцени спалення Тараса і акцентували героїчну лінію. Прем'єрою другої редакції «Тараса» диригував молодий Натан Рахлін. Однак праця на цьому не закінчилася. Відчувалася гостра потреба в посиленні героїки, що привело до введення у фінал опери козацької пісні «Засвіт встали козаченьки». Третя редакція була завершена 1955 року, вона вважається найбільш вдалою і такою, що відповідає втіленню задуму героїко-епічної народної драми.

На жаль, творчі й життєві плани багатьох людей зруйнувала Друга світова війна. Максима Рильського було евакуйовано до Уфи, Левка Ревуцького ще далі – у Ташкент, а Дмитро Ревуцький, якого перед війною розбив інсульт, був у час наступу на Київ лежачим (тобто «нетранспортабельним») і не

зміг полишити місто. 29 грудня 1941 року вченого, який сидів за письмовим столом у своєму кабінеті й опрацьовував рукописи М. Лисенка, було вбито рукою засланого «ліквідатора» з НКВС (34 удари молотком по голові).

Після війни ім'я Д. Ревуцького зникає з культурного об'єкту – жодної згадки у пресі, жодних посилок на його праці, а самі книжки вилучають з бібліотек або відносять у закриті фонди. Гідна подиву боротьба Максима Рильського за честь свого вчителя. Поета не зупинив сумний досвід Дон-Кіхота, і він своєю єдиною, але могутньою зброєю – **словом** – став на захист громадянського достоїнства видатного українського вченого. Перший прорив – публікація блискучої статті «Учитель словесності» у газеті «Вечірній Київ» 1 лютого 1964 року. Ця стаття була надрукована не лише в столиці України, а й у журналі «Огонек» – рупорі Президії КПРС. Одному Богу відомо, як далася Максимові Тадейовичу та публікація! Добився він, нехай скороченого, але перевидання збірок «Золоті ключі», яке здійснив видатний український музикознавець Микола Гордійчук.

До останніх днів свого життя Максим Рильський дружив з Левком Ревуцьким. Їм і на схилі літ було про що поговорити. Могли пригадати тих, хто ще в далекі 1920-ті починали разом з ними стрімкий злет, але кому підрізали крила й загасили свічку життя. Скількох друзів репресовано, скільки загинуло на сибірських лісопвалах! Максим Тадейович бачив, як тяжко переживав убивство та сплюндрування ім'я брата його друг Левко, як у нього згасло натхнення творити. Проте 1956 року поет усе-таки сподвиг композитора на створення масштабної «Оди пісні». Справжня причина написання була відома їм двом та, можливо, вузькому колу втаємничених – тим, хто пам'ятав, що 1956 року виповнюється 45 років Музичному товариству ім. М. Леонтовича, а також 75 років від дня народження Д. Ревуцького⁶. На честь видатних діячів української культури, братів по духу, яким



Автограф М. Рильського з архіву Л. Ревуцького

на своїх плечах довелося нести стражденного хреста української культури доби національного Відродження, й народився хор-поема, де в зосереджено-трагічному пролозі оркестру проростає наспів очікуваної радості, якою прийнятий фінал:

Гей, браття, ми йдемо
 І нас ніхто не спинить,
 Немає вороття,
 Вперед наш юний шлях.
 І наші імена у забутті не згинуть.
 Ми живемо в піснях!

За ініціативою М. Рильського, який від 1942 року був директором Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН, композитора Л. Ревуцького запрошують до складу наукової ради Інституту, він керує аспірантськими роботами музикознавців і композиторів Б. Фільц, В. Клина, консультує науковців відділу музикознавства при розробленні багатьох актуальних тем з української культури. У 1957 році композитор першим серед представників музичного мистецтва був удостоєний високого наукового звання академіка. Вірна, понад піввікова дружба поета і композитора залишилася для нащадків оспіваною в чудових римах кількох віршів Максима Рильського, з-поміж яких найбільш емоційно вражаючим та філософськи глибоким став сонет до 70-річчя Левка Ревуцького (1959):

В колыску дар пісень тобі поклала доля
У серце налила добра і чистоти,
І дорогі скарби несеш обачно ти,
Як чашу, як свічу у радісне роздолля.
Широкі обрії, не видно краю поля,
Де нам доводиться, працюючи, іти.
Ти ореш, сієш, жнеш для ясної мети,
Тебе окрилює народу мудра воля.
Ти учень Лисенка, ти України син,
Але зрідні тобі і мужній Бородін,
І глиб Чайковського, і світлий сум Шопена,
А скільки юнаків ти вирядив у путь!
Як радує тебе, що навкруги ростуть
Твої соратники, як памолодь зелена!

Р. С. Авторці статті пощастило розпочати роботу в Інституті ім. М. Рильського в далекому 1969 році, коли членом вченої ради інституту був академік Л. Ревуцький – перший український композитор, титулований цим високим науковим званням. Саме голос Л. Ревуцького, поданий на затвердження моєї кандидатури, став вирішальним для майбутньої нау-

кової кар'єри. Дослідження творчих і дружніх взаємин таких титанів національної культури, як Максим Рильський, Дмитро і Левко Ревуцькі, є справжньою насолодою для душі й розуму в таку непросту добу становлення духовного самоусвідомлення українства.

ПРИМІТКИ

¹ Серед численних учнів Д. Ревуцького були й майбутні видатні діячі науки та культури: два академіки – літературознавець М. П. Алексеев та поет М. Т. Рильський, визначний зоолог, професор Київського університету С. М. Крашенінников (залишив спогади про Д. Ревуцького в архіві УВАН у Нью-Йорку, помер у Філадельфії 1987 р.).

² До 1918 року родина Д. Ревуцького жила на Михайлівському провулку, № 30 (за старою забудовою, у роки Вітчизняної війни будинок було зруйновано), з 1918 року – на вул. Івана Франка (колишня Нестеровська), № 17-б, кв. 24 (у флігелі, будинок зберігся).

³ Справді, НКВС справедливо заслуговувало назву «компетентних» органів. Його аналітики одразу зрозуміли, «звідки ноги ростуть», і надіслали розпорядження в усі бібліотеки про ліквідацію другого випуску «Козацьких пісень» (1927) під редакцією Д. Ревуцького, де під № 7 надрукована пісня «Ой з-за гір, з-за гір» в обробці Л. Ревуцького.

⁴ У справі Радіокомітету 1937 року є постанова: «Арнаутов та Білокопитов блокувалися з націоналістами Ревуцькими, Косенком та ін., проводячи з ними націоналістично-фашистську лінію в музичному мистецтві України» (див.: ЦАМДБ СРСР. – 38028 ФП. – Ст. с. – № 123/721).

⁵ У архіві Б. Лятошинського зберігся текст договору, де зазначено термін завершення праці над новою редакцією «Тараса Бульби» – 1 жовтня 1936 року (див.: *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина. – К., 2002. – Т. 1. – С. 596).

⁶ Щоправда, у видавництві вдалися до езопівської мови – написали присв'яту В. Леніну.

ЛІТЕРАТУРА

- М. Г. [Микола Грінченко].* Ревуцький, Д. // *Музика.* – 1927. – № 1. – С. 77.
Кузик В. Знімаємо тавро мовчання // *Там само.* – 1991. – № 2.

- Ревуцький В.* Спогади про батька // Там само. – 1993. – № 6.
- Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. – К. , 1986. – Т. 14; 15-б; 1983. – Т. 19
- Рильський М.* Про викладання літератури // Радянська освіта. – 1945. – 23 берез.
- Рильський М.* Учитель словесності // Вечірній Київ. – 1964. – 1 лют.
- Український текст до чужоземних творів // Музика. – 1925. – № 9–10.

В статье описаны творческие и дружественные взаимоотношения выдающегося украинского поэта Максима Рыльского и братьев Ревуцких – композитора-классика Льва Ревуцкого и учёного-фольклориста, лысенковеда и переводчика Дмитрия Ревуцкого.

Ключевые слова: украинская культура, украинский фольклор, поэт, композитор, учёный-фольклорист, литературный перевод, неоклассицизм, редакция музыкальных сочинений, репрессии, тоталитарная система.

СПОГАДИ І МАТЕРІАЛИ

Ю. Л. Булаховська

ДЕЩО ЗІ СПОГАДІВ ПРО МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Я у своєму житті й «філологічних» спогадах зіткнулася з тим, що постаті найвидатніших українських письменників першої половини ХХ ст. по-різному вимальовуються в уявленні людей, що не належать до одного покоління, у кожному разі в представників покоління *найстаршого* (до якого належу і я) і покоління *молодого* (молодих вишівських і шкільних викладачів; молодих літераторів, а тим більше – старшокласників, студентів і абітурієнтів). Що я маю на увазі? А те, наприклад, що для мене як літературознавця-філолога постать Максима Тадейовича Рильського – це не просто постать видатного оригінального українського поета й есеїста і блискучого перекладача (з польської, російської і французької літератур); не просто академіка АН УРСР і СРСР, директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, що має тепер його ім'я; не лише автора блискучих власних доповідей і співавтора доповідей на Міжнародні з'їзди славистів (1958 і 1963 рр.); не тільки голови Комітету славистів України – а насамперед *живої людини*, яку я дуже добре собі уявляю в його сімейному колі та в післявоєнному Києві (і в колі нашої родини – філологів Булаховських – в Уфі, столиці Башкирії, у нашій оселі в Києві на вул. Михайла Коцюбинського, 9), а ще яскравіше – вже на його дачі в Голосієві, в оточенні «філологічних» друзів і письменників, до яких належав і мій батько – академік Леонід Арсенійович Булаховській, моя мати – Булаховська-Іванова Тетяна Данилівна, та й я – з підліткових років. І те, що уявляю собі дуже виразно я (потім науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевчен-

ка АН УРСР, де буду в плані науково-адміністративних завдань Інституту працювати над томами 20-го видання творів М. Т. Рильського, зокрема над перекладами з французької літератури XIX–XX ст., роблячи до них численні коментарі, а ще раніше – у студентські роки – писатиму «розгорнуту» курсову роботу в Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка, на відділі славистики (польська група тодішнього філологічного факультету) про переклад (у двох редакціях) славетної поеми Адама Міцкевича «Пан Тадеуш, або останній наїзд на Литві», виконаний М. Т. Рильським, – переклад, який і нині з усіх точок зору вважається найкращим. Отже, це набагато більше й різноманітніше того, що можуть собі уявити сучасні школярі, вивчаючи творчість М. Т. Рильського за існуючими «казенними програмами», навіть читаючи його художні твори, навіть відвідуючи його будинок-музей у Голосієві. Так, усе це створює певне уявлення про нього, але – не більше.

Отже, у цих моїх спогадах я хочу підкреслити кілька живих «штрихів» до його портрета, так би мовити, «життєвих», а потім додам дещо і про його широку філологічно-письменницьку діяльність.

Почну з першого. Хочу наголосити, що Максим Тадейович скрізь поведився вільно, без нервової напруги: чи то було в родинному й дружньому колі (маю на увазі, коли він був у ролі господаря, у себе вдома, чи в гостях у знайомих і друзів), чи, навпаки, в ситуаціях офіційних, скажімо, на засіданні вченої ради або секції перекладачів у Спільці письменників України; чи виступав офіційним опонентом на захисті філологічної дисертації – скрізь, принаймні зовні, почувався спокійно й незалежно. Це не означає, що він був неуважним до «деталей», до змісту того, що відбувалося навкруги або під його головуванням. Навпаки.

Я наведу два простих життєвих приклади (з різних часів). Спочатку під час евакуації, у 1941–1942 роках. Уфа. Наша ро-

дина (мій батько, моя мати, мамина сестра, я і ще хлопчик, трохи молодший від мене – Георгій (Зьозя) – син маминої подруги – лікаря-онколога, яка часто залишала його в нас) мешкає в маленькій кімнатці (9 квадратних метрів) комунальної квартири у досить великому за розмірами, але абсолютно холодному (без опалення) Будинку спеціалістів. Сюди часто приходять до нас у гості «на літературні розмови» і Рильські (Максим Тадейович, Катерина Миколаївна – його дружина – і їхній син Богдан – мій одноліток і однокласник). Діти (тобто Богдан, Зьозя і я) сидимо за браком місця на колінах у дорослих. Рильський і мій батько жваво дискутують про переклади, які робить Рильський (з польської мови – «Пана Тадеуша» А. Міцкевича; з французької – «Сірано де Бержерака» Е. Ростана, а з російської – «Каменного гостя» О. Пушкіна). Що ж до польської оригінальної поезії ХХ ст., то це окремі вірші й сентиментальна поема «Piotr Płaksin» Юліана Тувіма. Хочу до цього додати, що пізніше саме Рильський напише і книжку-есе «Про Адама Міцкевича», буде автором дуже змістовної передмови до книжечки «Вибраних творів» Ю. Тувіма українською мовою.

Надсилаючи вже у післявоєнний час (кінець 1940-х років) у подарунок моєму батькові свій виданий переклад «Сірано де Бержерака» Е. Ростана окремою книжкою, Максим Тадейович не випадково зробив там симпатичний напис своєму «філологічному» консультантові із застереженням: «Я не сумніваюсь, дорогий Леоніде Арсенійовичу, що Ви тут знайдете чимало відхилень від нормального наголосу. Не вбивайте мене за це!» Поясню, що означало це «застереження». Це був наслідок пристрасних «дискусій» між філологами-друзями про те, якою мірою треба зберігати в сучасному (максимально наближеному до оригіналу – за настановою) перекладі лексику, метафорику й «наголошеність» оригіналу – видатного твору з минулих часів. Це стосується повною

мірою і «Сірано де Бержерак» (французька мова має постійний наголос на останньому складі), і «Пана Тадеуша» (польська мова має постійний наголос на передостанньому складі), і «Каменного гостя» (російська мова, як і українська, має рухомий наголос). При цьому в сучасному перекладі (навіть при максимальному збереженні провідної образності й ритмомелодики оригіналу) треба враховувати насамперед інтерес і коло уявлень сучасного українського читача. До того ж, за своїм історично-соціальним контекстом усі названі твори («Пан Тадеуш» – поема; «Сірано де Бержерак» і «Каменный гость» – п'єси) пов'язані з дією в аристократичному середовищі, з відповідною лексикою й ритмомелодикою, що нічого спільного з фольклором не мають, де фігурують і конкретні розмовні діалоги персонажів.

Цікаво, що і Максим Тадейович, і мій батько під час своїх «філологічних дискусій» жваво радилися з присутніми там жінками – Катериною Миколаївною і моєю мамою, котрі вільно володіли і російською, і французькою мовами. Та що найцікавіше – і з нами, дітьми (Зьозя і я вже тоді непогано знали французьку мову). Питаючи цілком серйозно: а що з цього приводу гадаєш ти, Юлю? Що гадаєте ви, Богдане і Зьозя?

Багатьма роками пізніше, видаючи в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР французькі переклади Рильського і аналізуючи професійно, як полоністка, переклади Рильського з польської літератури (зокрема, поезії Юліана Тувіма – одного з «провідних авторів» моїх літературознавчих статей і монографій), я звертала увагу: і в самих текстах, і в примітках до них – конкретні сліди «українських» дискусій, навіть тих «зауважень», які робили тоді Богдан, я і Зьозя.

Колись увечері, будучи в гостях уже в нас удома – в Києві, на вул. Михайла Коцюбинського, майже поряд з Будинком літераторів, де він жив, – Максим Тадейович раптом покликав мене, тоді ще студентку, до себе і сказав із усмішкою: «Хочеш, Юлю, я

тебе швидко й добре навчу перекладати вірші? От – поки мама й тато зайняті розмовою з Катериною Миколаївною. Ти які мови знаєш? Які добре, які посередньо, які погано?» Я сказала, що добре (вільно) знаю російську й українську, досить добре французьку й польську, посередньо – англійську і поганувато – німецьку й чеську, тобто читати і дещо розуміти можу, а ось говорити (на відміну від польської, французької і навіть англійської) не можу зовсім. «Це не має значення, – зазначив Максим Тадейович. – Головне, що ти відчуваєш ритмомелодику цих мов, орієнтуєшся в лексиці, а відповідно, і в літературі, зокрема в поезії. Ти пишеш непогані оригінальні вірші та досить вдумливо аналізуєш переклади, а цього достатньо для вміння перекладати. Отже, *ніколи не прагни перекладати точно* (щодо лексики, щодо ритмічного рядка – це все одно неможливо). Ніколи не читай праць з теорії віршування, взагалі щонайменше з теорії літератури (це – не математика, і знання таблиці множення нічого тобі не дасть у твоїй творчій роботі). Ніколи не берись перекладати те, що *тобі персонально не подобається*, хоч би як його хтось вихваляв! Ніколи не перекладай на замовлення, за гонорар, хоч би як він був тобі потрібний! Прочитай оригінал; нехай він увійде до твоєї душі, і ти захочеш його перекласти, просто відчуватимеш необхідність – творчу – його перекласти рідною мовою, для рідного тобі читача, але, відчуваючи його обов'язковий іноземний контекст, який навіть у романтиків (польських, французьких, навіть німецьких і чеських) не буде тим самим, хоч і з однієї доби. Враховуй і смаки сучасного тобі читача, якщо навіть і йдеться про творчість письменника давнього. І уважно стеж за *лексикою* (щонайменша похибка в лексиці, і твір *романтичний* стане *сатиричним*, пародією на оригінал, а твір сатиричний – перетвориться на щось романтичне й ліричне). Отже, Юлю, дерзай!»

А ось ще один уже «побутовий» приклад поводження Максима Тадейовича в Уфі в нашій славнозвісній кімнаті. Удома

були тільки ми з батьком. Він хворів і лежав на своєму ліжку, а я в протилежному кутку робила на маленькому столику свої уроки (була тоді ученицею 4-го класу). Над головою в мене на товстій вервечці сушилася наша спідня білизна, бо господарі хати (місцеві жителі) пускали нас тільки до ванної кімнати і до туалету, а до кухні, де була плита, – ні. Тож ми і їли, і спали, і милися, і сушили наші речі лише тут, на цих 9-ти квадратних метрах. Так от, до нас завітав Рильський з Михайлом Стельмахом (тоді ще нікому не відомим військовиком). Максим Тадейович привів його до нас з тим, щоб мій батько (як знавець літератури, зокрема поезії, чию думку Рильський дуже поважав) послухав вірші Стельмаха. Стельмах почав читати, мій батько був у захваті й одразу ж пророкував йому «велике літературне майбутнє».

А тепер про те, «побутове», що я хотіла сказати. Я сиділа в кутку, за столиком; Рильський на стільці, а Стельмах, стоячи, зніяковіло читав свої вірші. Раптом Максим Тадейович зупинив його і сказав мені стиха: «Юлю! Сядь на ліжко батька, а я пересяду на твоє місце». Так і зробили. Мій батько спитав здивовано: «Що сталося?» – «Та нічого, Леоніде Арсенійовичу! – спокійно відповів Рильський. – Просто Михайло, читаючи “романтичні” вірші, весь час дивиться на цю білизну, котра тут сушиться. За Юлиною худенькою дитячою спиною оті білі штани мають вигляд за своїм справжнім призначенням, а за моєю широкою спиною скидатимуться на “білі вітрила”».

А ось інший, також побутовий випадок, який, на мій погляд, дуже виразно характеризує і громадянську, і життєву позицію Рильського. У 1959 році велика літературно-наукова делегація (на чолі з Рильським) поїхала до Кременця і до Тернополя святкувати ювілей Юліуша Словацького – не лише видатного польського письменника, а й людини, що була розумом і серцем пов'язана з Україною. Згідно з програмою тодішніх урочистостей, наша делегація (де було й чимало жінок, скажімо, і

член-кореспондент АН УРСР Ніна Євгенівна Крутікова, і викладачка університету Станіслава Йосипівна Левінська, і співробітниця Інституту фольклору, мистецтвознавства та етнографії АН УРСР Вікторія Арсенівна Юзвенко, і також я) була запрошена до відвідування Почаївської лаври в тій місцевості. Там «панував» тоді чоловічий монастир (з «тяжким» уставом), і взагалі господарями лаври були ченці. Коли наша делегація прибула туди (звичайно, тільки пішки), ченці (кремезні чоловіки з рум'яними обличчями і у специфічному одязі) вийшли нам назустріч, але не зважали жодним чином на нас, натомість зверталися дуже ввічливо, навіть «уклінно» тільки до Максима Тадейовича, демонструючи виняткові знання в галузі його оригінальної поезії (навіть найновіших і найповніших видань) і його перекладів. Саме його запросили вони попрацювати в бібліотеці Почаївської лаври, яка славилася своїм унікальним книжковим зібранням, а потім – по вечеряти разом з ними (вони продемонстрували крізь відчинені двері розкішної трапезної ряди столів, вкритих сліпучо білими скатертниками, із порцеляновим посудом найвищої якості).

Максим Тадейович спокійно і ввічливо подякував їм за увагу до його творчості, підписав навіть одну зі збірок, що вже була в руках ченців; подякував за можливість попрацювати в бібліотеці, але мусив відмовитися від цього, бо не мав часу як голова делегації; від вечері в їхній трапезній також відмовився, оскільки він не може піти туди сам-один, залишивши за дверима інших чоловіків із цієї делегації, а тим більше численних жінок.

Хочеться ще згадати знаменний епізод з літературної діяльності Рильського, про який, мабуть, розповісти «професійно» не може вже ніхто, бо цих людей, на жаль, тепер немає на світі. Маю на увазі його доповідь на IV Міжнародному з'їзді славистів у Москві 1958 року «Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу». Цей з'їзд називається четвертим (бо врахову-

вали ті міжнародні славістичні конференції, що відбувалися в XIX ст.), але насправді він був першим у культурно-науковому житті слов'янства XX ст. Зазначу, між іншим, що такі з'їзди міжнародного масштабу (де фігурує мовознавча, літературознавча, фольклористична й культурно-історична проблематика, яка стосується саме слов'янського світу і міжслов'янських зв'язків) відбуваються відтоді кожні п'ять років у якомусь із великих міст слов'янських країн. Щодо IV Міжнародного з'їзду славістів 1958 року, то його значення було винятковим у науково-культурному житті всього слов'янського світу. З доповідями, співдоповідями й повідомленнями виступали найавторитетніші науковці зі слов'янських країн та Західної Європи й США і навіть з Австралії. Україна мала тут блискучий «дебют», хоча б у доповіді академіка О. І. Білецького «Українська література серед інших слов'янських літератур» (доповідь дуже вдало проголосив саме він, однак писали її колективно в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР). Блискучою була (і щодо змісту, і щодо проголошення) суто індивідуальна доповідь М. Т. Рильського про художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу. Тут він максимально використав власний багаторічний досвід перекладача (залучаючи і свої переклади з французької літератури). Доповідь Рильського була цікавою (вона залишається такою і в наш час, хоча тепер є безліч серйозних робіт у галузі перекладознавства, а тоді це була новина), вона становила і становить інтерес не лише своїм фактичним матеріалом, а й викладом провідних принципів сучасної української теорії перекладу: щодо перекладів «максимально точних», тобто таких, що відповідають оригіналові, наскільки це можливо у поетичному творі; щодо перекладів «свідомо творчих»; щодо «доповнень» і «свідомих втрат»; щодо «компенсації образу» (перенесення певного образу чи висловлення з одного місця тексту в інше); передачі приказок і прислів'їв, афористичних висловлювань, відомих у

літературі; окремих «свідомих збоїв» ритмомелодики; передачі архаїзмів і, навпаки, неологізмів тощо. Наводив Рильський і цікаві приклади – абсолютно виправдані щодо «зміни образності», скажімо, коли французькою мовою йдеться конкретно про дощ (а він жіночого роду – la pluie), а українською мовою дощ чоловічого роду, отже, треба змінювати в перекладі весь «поетичний антураж».

Пізніше М. Т. Рильський брав участь і в колективній доповіді, головним чином фольклористичного спрямування, на V Міжнародний з'їзд славістів 1963 року. Можна ще багато цікавого розповісти про Рильського як вимогливого й водночас демократичного директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР або про його діяльність на посаді голови Українського комітету славістів з 1961 року і аж до його смерті.

Коли я тепер відвідую Музей Рильського в Голосієві, я іноді (правда, переважно лише подумки) вношу певні корективи до того, що там говориться і фіксується (на підставі документів), бо документація паперова не завжди дає вичерпні й абсолютно правильні відповіді при характеристиці видатних людей. З другого боку, саме там «впливають» у мене в думках призабуті вже спогади і бажання їх опублікувати, поповнити й узагальнити.

Н. С. Шумада

БЕСІДИ МИТЦЯ ПРО НАРОД І КРАСУ

Як багато ще не сказано людям, які коштовні скарби не встиг передати їхній щедрій наставник – Максим Тадейович Рильський! Його співрозмовниками були тисячі й тисячі людей, яких він любив і які платили йому такою самою щирою і світлою любов'ю. Коли зі сторінок «Вечірнього Києва» звучала бесіда Рильського, здавалося, ніби після трудового дня зібралася у присмерку велика родина і слухає неквапливі слова старого, мудрого батька.

Хто мав щастя чути, як говорив Максим Тадейович, виступаючи перед тисячною аудиторією чи перед порівняно невеликою групою людей, той пам'ятає, що він майже ніколи не підвищував голос, був обережний щодо жестикуляції, а говорив так, наче ділився з найближчими друзями своїми роздумами, своєю радістю чи бідою. І кожне його слово западало в душу, закарбовувалося назавжди.

Отак і у «Вечірніх розмовах»¹ – їхні сердечність і невимушеність справді створюють цілковиту ілюзію живоплинної імпровізованої бесіди, зігрітої м'яким, ласкавим, як проміння призахідного сонця, гумором, тією незлобивою, але влучною іронією, що іноді вчувається тільки в натякові, короткому штрихові, ніби оповідач, ледь посміхаючись, каже: «розумному досить».

Ці бесіди стосувалися найрізноманітніших питань сучасності й минулого: тут були і дорогі його серцю спогади про рідне село і розумних, талановитих односельчан; подорожні нотатки, літературні портрети друзів-письменників, композиторів, акторів; відповіді на численні листи, роздуми про мистецтво, побут і культуру народу.

Максим Тадейович блискуче володів умінням навіть про найскладніші речі говорити просто, але ніколи не спрощено. Навпаки, «Вечірні розмови», хоч і розраховані на людей з різним рівнем знань і культури, вражають своєю глибиною. Якої б теми не стосувалася «Розмова», вона завжди містила якесь широке узагальнення, висновок, виношену й вивірену думку митця і вченого.

Ясні естетичні позиції, колосальна ерудиція дозволяли йому висловлювати важливі, часто новаторські судження з питань літературознавства, фольклористики, образотворчого й театрального мистецтва, музики, історії, етнографії й багатьох інших галузей гуманітарних наук; ці судження будили творчу думку, рухали науку вперед.

При всій жанровій різноманітності й багатотемності «Вечірніх розмов» вони мають спільне спрямування: «Народ і краса» – так назвав автор лише одну зі своїх бесід, але так, власне, могла б називатися майже кожна з них, тому що возвеличення краси і сили народного генія, який творить невмирущі духовні й матеріальні цінності, є лейтмотивом усієї книжки.

М. Рильський закликає пильно вивчати творчу діяльність трудового народу, бо саме вона «була і буде надалі міцним, запліднюючим ферментом у мистецтві, в літературі». Народна творчість дає багатющий матеріал для того, щоб уявити, побачити минуле народу в конкретних емоційних картинах, щоб довідатися про думки і прагнення народу. «Хто не знає свого минулого, той не гідний свого майбутнього» – любив повторювати Максим Тадейович. Знання про минуле озброює людину, допомагає їй правильно оцінювати сучасне і прозирати в майбутнє.

Обстоюючи думку про необхідність глибше вивчати і щедріше користуватися мистецьким багатством, нагромадженим народом у минулому, Рильський підкреслює діалектичний зв'язок сучасного і минулого мистецтва: «Справжнє мистецтво завжди оглядається назад, але дивиться воно незмінно

вперед... А попереду – повне прекрасної складності нове життя, і ловити паростки цього нового життя, міцно держачи в руках зброю, викувану століттями, – найвище завдання і найпочесніший обов'язок митця».

Такою мистецькою зброєю, яка допомагає письменникові оволодіти вершинами поетичної майстерності, є, на думку М. Рильського, глибоке засвоєння і творче осмислення фольклору. Народну пісню, казку, легенду він називає живою водою для книжної поезії, без якої немислимі були б найкращі зразки класичної літератури. «Пророчий початок Шевченкового “Кавказу” міг виникнути тільки тому, що Шевченко знав міф про титана Прометея. Цей міф, до якого стільки разів зверталася світова література від Есхіла до Гете, від Міцкевича до Лесі Українки, – цей міф у Шевченка набрав цілковито свого шевченківського характеру... Але ж міф цей і сам по собі був величезним зльотом людської мислі, і саме тому Шевченко обрав його за знаряддя».

У народу вчилися Пушкін і Горький, кращі твори наших сучасних письменників також нерозривно пов'язані з фольклором; з пісенного джерела впливає «Тихий Дон» Шолохова, найчистіші барви народної поезії ввібрали в себе романи Стельмаха, Яновського, Гончара. «Таких прикладів дуже багато, їх не убгаєш не тільки в “Вечірню розмову”, а й у товсту книгу, – зазначає Максим Рильський. – А проте, треба писати і товсті книги – про народну творчість, про народне розуміння краси».

Поет, закоханий у красу і мудру простоту народної пісні, раз у раз повертає до них увагу своїх сучасників. Він радить відновити виконання в мистецьких колективах традиційних щедрівок і колядок, які, на його переконання, будили здорове естетичне почуття.

Україна дзвенить безліччю прекрасних пісень, їх – море, і не слід його зводити до вузького, хай і гарного струмка.

«Самі-но цикли козацьких, гайдамацьких, чумацьких, заробітчанських, рекрутських пісень – минаю вже пісні про кохання, про родинне життя, про громадські справи – являють собою таке ідейне, тематичне, мелодійне, словесне багатство, що аж дух захоплює!» І як же гірко нарікав Максим Тадейович на те, що так недбало, не по-хазяйськи обходяться з піснями покладами «воїни музичної зброї» – композитори, співаки, лектори й автори радіо- і телепередач – якраз ті, кому належало б робити все для пропаганди народного мистецтва. І своїм «братом по перу» – письменникам – автор «Вечірніх розмов» ставить на карб неувагу до народної поезії. Адже існувала в нас до війни фольклорна секція при Спілці письменників, яка тепер чомусь розпливлась у тумані, каже він і наполегливо радить поновити її діяльність. Усі працівники культурного фронту мають об'єднати свої зусилля в боротьбі з несмаком, зі збідненим розумінням народності й національності в мистецтві, щоб остаточно зникли з наших підмоств оті неправдоподібні вульгарні вбрання співачок деяких ансамблів, щоб не виступали фігуристи в «червоних штанах оксамитних, які дуже пасували Семену Палієві, але зовсім не годяться для балету на льоду».

Одверто глузуючи з тих, хто і досі ще продовжує, за гострим висловом Саксаганського, «дражнити хохла», Максим Тадейович знову і знову нагадує, що національність і народність, скажімо, одягу полягає зовсім не в тому, щоб одягти, наприклад, Миколу Платоновича Бажана в кармазиновий жупан і широкі, як Чорне море, шаровари чи кепгар, або чумарку, а в тому, щоб тактовно й доречно використовувати кращі народні традиції. «Розгорнімо недавно виданий у Києві альбом із серії “Українське народне мистецтво” – альбом, присвячений убранню, заглянемо в розділ “Моделі сучасного вбрання за українськими народними мотивами”. Йй богу. Є там чого повчитися нашим модницям та й модникам».

Непримиримо ставився поет до виконання співаками псевдонародних, заяжених творів, які вже давно набили оскому, до тих пісень, «яким далеко, як до неба, до справжнього фольклору, – на чолі їх стоїть славнозвісна “Гандзя”».

У розмові «Дивлюсь на афішу та й думку гадаю» М. Рильський звертається до артистів, насамперед до численних своїх друзів з проханням виступати зі строго продуманими програмами, зокрема програмами, складеними з народних пісень, щоб у концертах на повну силу звучали знамениті лисенківські обробки народних пісень; щоб були повернуті до життя напівзабуті праці Кирила Стеценка, Філарета Колесси, Олександра Кошиця, Леонтовича, Степового, Демуцького, Вахнянина і Нижанківського.

Роздумуючи над найскладнішими проблемами фольклористики й літературознавства, М. Рильський вважав, що дійти до плідних практичних висновків можна лише обмінюючись думками, дискутуючи, залучаючи до обговорення цих проблем якнайширше коло людей, зацікавлених у розвитку науки, мистецтва і культури. Тому він виносить на сторінки газети свої міркування щодо аспектів, вивчених ще недостатньо.

Таким складним питанням є питання народності й національного мистецтва. Для його прояснення М. Рильський спирається на висловлювання Пушкіна, Гоголя, Шевченка, розвиваючи їхні думки, він підкреслює, що національність і народність мистецтва не можна зводити лише до зовнішніх фольклорно-етнографічних ознак, бо національність і народність насамперед є виявом характеру народу, тих його особливостей, що вироблялися протягом століть історичного процесу та залежать від суспільно-економічного розвитку, а також певною мірою і від географічних умов. Ці риси в жодному разі не слід розглядати як «одвічні і довічні, ніби вони – щось закам'яніло-непорушне. Вони розвиваються, як і все на світі. Розвиваються за своїми законами, якими нікому не вільно нехтувати».

Одночасно М. Рильський застерігав від механічного перенесення законів та особливостей одних явищ людської діяльності на інші, наприклад, проблем економічного і політичного життя народів на проблеми розвитку поезії чи музики і міжнародний обмін культурними цінностями. Разом з тим, він закликав завжди мати на оці постійний взаємозв'язок, взаємовплив і взаємозумовленість усіх аспектів історичного процесу.

Питання про національний характер фольклору й літератури М. Рильський завжди пов'язував із питанням про їхнє соціальне звучання і наголошував на тому, що передову, світлу частину нації становлять люди праці, трудящі, і саме їм «дано нині розвивати свою культуру на всю потужність, перед ними – створення нового світу... Наше мистецтво національне, але не можна, щоб воно ставало вузько національним, обмежено національним».

У «Вечірніх розмовах» розглядаються також проблеми відображення у фольклорі народного світогляду, етики, естетики й моралі. Вказуючи на величезне виховне значення фольклору, М. Рильський зауважує, що однією з основних тем міфів і казок усіх віків і всіх народів, усіх великих світових художніх творів є тема дружби й вірності, яка протиставляється темі ворожнечі й зради.

Уміле використання мудрих народних казок, легенд, прислів'їв дає в руки педагогів «ключі від найдорожчого скарбу» – від серця й розуму дітей. Але тут абсолютно неприпустиме вільне поводження з матеріалом. Непоправної шкоди розвитку дитячого мислення, виробленню естетичного смаку завдають ті, хто замість чистого золота народної мудрості, підносить дітям свої ремісницькі підробки.

«Правда, завжди правда» – під таким девізом жив М. Рильський, не терплячи жодного фальшу ні в житті, ні в мистецтві. «Усякий фальш, неправдивість, нещирість, нечесність ми по-

винні нещадно картати і карати, де б ми їх не побачили» – наголошував він.

М. Рильський був прекрасним знавцем слов'янського (і не тільки слов'янського) фольклору; він багато зробив у справі популяризації кращих зразків поетичної творчості слов'янських народів. Чимале місце серед них займають переклади із сербського героїчного епосу, якими Максим Рильський гаряче захоплювався. З глибокою пошаною ставився поет до В. Караджича – основоположника сербської літературної мови, невтомного збирача скарбів народної творчості.

Максим Рильський адресував свої роздуми сучасникам, землякам, друзям. «Я бачу їх перед собою, – говорив він, – я чую гарячі потиски їхніх долонь. Я розмовляю з ними, як з рідними».

Ми теж чуємо живий голос Рильського, перечитуючи його «Вечірні розмови».

Щірі й глибокі його роздуми про народ і його духовне багатство, підхоплені великим загоном українських діячів культури й науки, звучать сьогодні на повну силу, бо питання, підняті поетом-мислителем, мають велику теоретичну й громадсько-політичну вагу.

ПРИМІТКИ:

¹ Усі «Вечірні розмови» М. Т. Рильського, що публікувалися в 1960–1963 роках на сторінках газети «Вечірній Київ», були видані під цією самою назвою окремою книжкою (К. : Держлітвидав України, 1964).

Р. М. Скорульська

«ВІД ЦИХ ПОЖОВКЛИХ СТОРІНОК НА НАС ЖИТТЯМ БЕЗСМЕРТНИМ ВІЄ»*

Микола Лисенко, пишучи 22 листопада 1902 року своєму щирому другові Борисові Познанському про смерть і похорон їхнього університетського побратима Тадея Рильського, зокрема, повідомляв: «У Хведька три сини: старший Іван студент-юрист 2-го курсу. Батько його страшенно любив, він і хазяйнував останній рік. Другий – Богдан, гімназист 8-го класу, менш спосібний, але теж славний. [...] третій – малий по 8 году, Максим, славненьке хлоп'ятко, прудке, гостре й розумне».

Згодом «прудке, гостре і розумне» хлоп'ятко на кілька років стане членом Лисенкової родини. Саме тим незабутнім дням свого дитинства уславлений український поет Максим Тадейович Рильський 1942 року присвятив 4-ту главу поеми «Мандрівка в молодість».

1

Був теплий вересень, до стиглих виногра
Подібний м'якістю і лагідним прозором.
Злягла єдвабна ніч на затишний балкон,
І приязні вогні дівочим грали хором
У тиші київській. Душі не брався сон,
І я постерігав неутоленним зором,
Перехилившись з розкритого вікна,
Як дивна твориться на світі дивина.

* Перші рядки вірша М. Рильського, записаного 15 квітня 1945 року до родинного альбому Сенаторських-Скорульських, що його було розпочато в 1844 році.

2

Він на балконі був, сам чародій Микола
Вітальйович. Сидів край мирного стола,
І сивина його, та старість ясночола,
Такою свіжою бадьорістю цвіла!
Якась мелодія із-під руки спроквола,
Ще німа для всіх, крім нього лиш, росла
Цятками чорними на білому папері,
Щоб розчинить колись у людську душу двері...

Творча атмосфера таких ночей і пробудила в малого Максима потяг до віршування. Саме в крихітній кімнатці Лисенкового помешкання на Маріїнсько-Благовіщенській з'явилися вірші, що ввійшли 1910 року в першу збірку Максима Рильського «На білих островах».

Доля звеліла, щоб через багато років один із аркушиків, вимережаних дитячою рукою в домі Лисенка, повернувся туди, де був написаний.

Це аркуш поштового паперу з повним текстом першого вірша восьмирічного поета, написаного, вірогідно, 1903 року з нагоди 35-річчя творчості композитора:

Славному Кобзареві України Миколі Лисенку
Мое бажанне.
Що я бажаю
Мене питають
На це питанне
Одповідаю:
Народ без крові
Щастя добуде
И царство любови
На землі буде
Скинуть кайдани,
Скинуть неволю
И народи глянуть
У вічі долі!

Доля із лісу
Доля із поля
Прийде до нас, і тоді
Богом в нас буде скрізь воля...
Та чи збудецця бажанне
Мого серця пориванне?

Максим Рильський

Серед інших документів і нотних видань цей неоціненний аркушик зберігся у випадкових людей, до яких потрапили у Львові залишки архіву Мар'яни Миколаївни Лисенко. Ці матеріали було викуплено на пожертву упорядників українського суспільно-політичного і науково-літературного журналу «Визвольний шлях» (Лондон).

Принагідно хочеться згадати про ще один поетичний автограф Максима Тадейовича, який опосередковано, але все ж пов'язаний з Миколою Лисенком. Для того, щоб зрозуміти сенс цього лірико-філософського експромту, треба заглибитися в півторасотлітню давнину.

У 1844 році випускниця Київського інституту шляхетних дівчат Олександра Сенаторська почала вести типовий для того часу альбом, який продовжила, ставши викладачкою, класною дамою і навіть перебуваючи на посаді виконувачки обов'язків начальниці Інституту. Це було в ті роки, коли одним з найпопулярніших інститутських викладачів вважали Миколу Віталійовича Лисенка.

Олександра Дорофіївна одержала службове помешкання в інститутському будинку. А з 1892 року взяла до себе п'ятирічного Михайлика Скорульського – сина своєї племінниці Неоніли Сенаторської, також колишньої інститутки, учениці М. Лисенка.

Після смерті Олександри Дорофіївни деякі її меблі та особисті речі, серед яких був старий альбом, забрала єдина племінниця...

«Этот альбом принадлежал тетке моей матери Александре Дорофеевне Сенаторской – “бабе Саше” моих детских лет, скончавшейся в Киеве в апреле 1908 г. Вернувшись 18 апреля 1944 г. из Алма-Аты, где я был в эвакуации с семьей во время Великой Отечественной войны, я решил, пользуясь тем, что альбом уцелел, продолжить его и пополнить автографами моих современников» – записав на першій сторінці Михайло Адамович Скорульський. Змішалися в стародавньому альбомі епохи, мови, віршовані й нотні рядки, живописні мініатюри й ескізи декорацій...

Поет-академік Максим Тадейович Рильський 15 червня 1945 року, записав до альбому свого друга-композитора двадцять складених експромтом рядків:

Від цих пожовклих сторінок
На нас життям безсмертним віє
В них рій палких людських думок,
Забуті мрії та надії.

Ми, проводжаючи весну,
Щодня, щомить ніжніше любим
Старовину й молодизну, –
Усе, що тратимо і губим.

Несе година кожна рани,
що з них росте життя нове...
«Цветок увядший, безуханный»
Нетлінно в пам'яті живе!

О. О. Микитенко

АВТОГРАФИ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО
ТА НЕВІДОМИЙ ЛИСТ ДО НЬОГО
ПЕТРА БОГАТИРЬОВА
(з архіву Валентини Бобкової)

Передивляючись удома архів бабусі – Валентини Степанівни Бобкової – я натрапила на документи, які стосуються історії Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, імен М. Т. Рильського та П. Г. Богатирьова. Ці матеріали початку 50-х років ХХ ст., як видається, варті того, щоб представити їх увазі наукової громадськості в ювілейний рік Інституту.

В. С. Бобкова (1907–1980) – кандидат філологічних наук, працювала науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії в роки, коли його очолював Максим Тадейович Рильський. Аспірантка напередодні війни, вона в 1949 році захистила кандидатську дисертацію на тему «О. О. Потебня як фольклорист», яка було «фактично першою спробою подати широкий огляд його науководослідницької діяльності в галузі фольклористики» [Бобкова 1949, с. 2]. Вона була одним з упорядників та автором вступної статті до збірника «Народні співці Радянської України» (К., 1955), а також видання «Українські народні прислів'я та приказки» (К., 1963).

Саме згаданого збірника і стосується рукописний документ Рильського, зроблений на половині звичайного аркуша синім чорнилом: «До Редакційно-видавничої ради в-ва Академії наук УРСР. Тов. Бобкова В. С., редагуючи остаточно книгу “Народні співці і поети Радянської України”

та вступну статтю до неї, урахувала зауваження рецензентів і зробила відповідні поправки. На мою думку, книга в такому вигляді, безперечно, може бути здана до друку. Відповід. редактор, директор ІМФЕ АН УРСР М. Рильський».

З огляду на зроблені виправлення (вгорі закреслене слово «Вступна», у попередньо написаному слові «відповідно» кінцеве *o* було виправлене на *i* та вставлено слово «зробила») це була чернетка листа до редакційно-видавничої ради АН, за постановою якої було надруковано збірник «Народні співці Радянської України» (К., 1955) під редакцією М. Т. Рильського та В. С. Бобкової. Збірник побачив світ у рік проведення в Києві всесоюзної наради з питань вивчення епосу східних слов'ян, на якій виступ М. Т. Рильського «Живе відображення історії» [Рильський 1987, XVI, с. 55–60], що згодом ліг в основу його статті «Героїчний епос українського народу», стосувався, зокрема, багатьох сучасних «талановитих народних поетів-співців, кобзарів, твори яких увійшли в скарбницю народнопоетичної творчості» [Рильський 1987, XVI, с. 59], і які представили учасникам зібрання свою майстерність. М. Рильський завжди повторював: «народ творить» – і неодноразово повертався до цього питання, полемізував з прибічниками тези про занепад фольклору, зокрема його епічних жанрів, стверджуючи, що хоча ці твори «можна розцінювати по-різному, але вони йдуть у річищі народної поезії, вони живуть, їх охоче слухають, – і, наприклад, я особисто слухаю із справжньою насолодою» [Рильський 1987, XVI, с. 113]. І це було щире слово науковця, поета і громадянина.

Наступний документ – це лист, який М. Т. Рильському надіслав з Москви у червні 1952 року П. Г. Богатирьов. Лист недовгий, написаний від руки чорнилами. Ось його зміст (мовою оригіналу):

Глубокоуважаемый Максим Тадеевич!

Посылаю Вам мою программу по славянскому фольклору. Буду благодарен, если Вы о ней черкнете мне свои замечания. К сожалению, программа очень коротка, т. к. на весь курс отведено всего 34 часа. Курс «Славянский фольклор» читается для студентов первого курса.

Шлю сердечный привет

П. Богатырев.

*Мой адрес: Москва, Б. Якиманка, д. 22, кв. 87,
Петру Григорьевичу Богатыреву.*

Рекомендований лист було відправлено на домашню адресу М. Т. Рильського (вул. Леніна, 68, кв. 70), за штемпелем на конверті – 21 червня. Домашню адресу відправника вказано також на конверті.

Разом із листом було надіслано і «Програму зі слов'янського фольклору (для філологічних факультетів державних університетів та факультетів мови і літератури педагогічних інститутів)» (російською мовою) обсягом 0,5 друкованих аркушів, видану Міністерством вищої освіти СРСР (підписано до друку 24 березня 1952 року, наклад 1000 примірників, друкарня видавництва МДУ, Москва).

У лівому верхньому куті першої сторінки програми розміщено дарчий напис: «Максиму Тадеевичу Рильському на добрую память» із підписом П. Г. Богатирьова, а також зазначено дату – 20.VI.52. Судячи з лінії згину, програма була вкладена в той самий конверт і надіслана разом з листом наступного дня.

Нам не відомо, чи була відповідь на цей лист та чи тривало далі листування двох учених, принаймні серед кореспондентів П. Г. Богатирьова ім'я М. Т. Рильського не згадується. Дослідження широкої і різнобічної переписки П. Г. Богатирьова, яка зберігається в архівах науково-дослідного відділу

рукописів Російської державної бібліотеки та архіву Російської академії наук, засвідчує, що серед його кореспондентів були відомі науковці (Л. Леві-Брюль, І. Поливка, А. Мазон, І. Горак, Б. Гавранек, Я. Мукаржовський, К. Леві-Стросс, Р. О. Якобсон, Д. К. Зеленін, В. М. Жирмунський, М. К. Азадовський, Д. С. Лихачев, В. Я. Пропп, Ю. М. Лотман), чимало письменників і діячів мистецтва. Листи Богатирьову надходили з усього світу: з Чехії, Словаччини, Польщі, Болгарії, Югославії, Угорщини, Румунії, Італії, Німеччини, Англії, Швеції, США, з багатьох міст і республік Радянського Союзу [Сорокина 2002, с. 120].

Ім'я Богатирьова також не згадується серед кореспондентів М. Т. Рильського. Навряд чи їхнє знайомство можна віднести до 1939 року, коли П. Г. Богатирьов, повернувшись до Москви після тривалого перебування в Чехословаччині, очолює фольклорну комісію при Академії наук, а також обіймає посаду професора та завідувача кафедри МІФЛІ. Малоімовірно, щоб він був серед учасників чи запрошених на Першій республіканській конференції кобзарів і лірників, яка відбулася в Києві 1939 року. Богатирьов активно залучається до наукової діяльності, про що свідчить його листування того періоду. З проханням дати огляд зі слов'янської фольклористики до Богатирьова звертається М. К. Азадовський; Д. К. Зеленін просить його дати для «Советской этнографии» статтю з етнографії «західних (возз'єднаних) українців» (лист від 25 грудня 1939 р.) [цит. за: Сорокина 2002, с. 125]. На думку Богатирьова, «вивчення оповідань про опришків у Західній Україні є досить актуальне», яке «необхідно вести разом із подібними оповіданнями у Закарпатській Україні (Угорська Русь, Підкарпатська Русь) та Словаччині». Наслідком ґрунтовного багаторічного дослідження Богатирьовим опришківського фольклору було видання 1963 року монографії «Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни (“Збойницький цикл”» (М., 1963).

Коли Академію наук було евакуйовано в роки війни до Уфи, Богатирьов у листі до М. К. Азадовського від 8 жовтня 1941 року зазначає: «Мої усі виїхали до Башкирської АРСР, і я лишився вдома один. Скучати нема коли: багато усякої славістичної роботи: консультації, статті, лекції і т. д.». У цьому ж листі він згадує роботу в Академії наук («поступово налагоджується і академічна робота»), а також педагогічну діяльність: «У нас в ІФЛІ читається багато курсів зі славістики: Бернштейн: Старослов'янська мова, він же: Болгарська мова, він же: Сербська література, Кузьміна: Польська література, я: Фольклор у слов'ян, я: Вступ до слов'янознавства. У II-му півріччі буду читати [курс] Чеська і словацька література» [Сорокіна 2002, с. 127].

Як згадує М. Т. Рильський, «під час Великої Вітчизняної війни мене з дружиною та молодшим сином (старший був в армії) евакуйовано до Уфи, де почав я працювати у вивезеній також до Уфи Академії наук УРСР як науковий співробітник. Разом з академією, дійсним членом якої мене обрано, переїхав я 1943 року до Москви, сполучаючи з літературною та – дуже скромною – науковою працею і участь у керівництві Спілки радянських письменників України» [Рильський 1960, I, с. 72]. Попри тезу про «скромну наукову працю», на той час, а саме з 1942 року, Рильський є директором заснованого 1936 року Інституту українського фольклору і має, відповідно, великі наукові та організаційні завдання. Він веде широку громадську роботу, не полишає творчих задумів, згадує про «дружні стосунки з російськими та білоруськими письменниками», про вечір, «коли у мене в готелі був гостем великий артист Качалов, що цілу ніч з особливим піднесенням читав нам і Пушкіна, і Маяковського, і Блока, і Горького...» [Рильський 1960, I, с. 73]. Можливо, в один із цих вечорів або у Спілці письменників, де працювала фольклорна секція, у якій брав участь Богатирьов, він і міг зустрітися з визнаним дослідником народного

театру та блискучим перекладачем «Пригод бравого солдата Швейка» Я. Гашека.

Як відомо, офіційне ставлення до славістики, яка у 20–30-х роках ХХ ст., разом з іншими галузями гуманітарної науки, зазнала репресій та переслідувань (у 1930-ті рр. було сфабриковано «справу славістів» [Аншин, Алпатов 1994]), змінюється тільки під час та після Другої світової війни. «Особливо високо підвелась у нас увага до слов'янства, – зазначає М. Т. Рильський, – в дні другої світової війни, коли було створено в Москві Слов'янський комітет, що відіграв значну роль у боротьбі з фашистською навалюю, і після війни...» [Рильський 1987, XVI, с. 166]. У ряді університетів створюються чи відновлюються слов'янські відділення, у 1943 році відкривається кафедра слов'янської філології в МДУ, трохи згодом, 1947 року, в Москві було створено Інститут слов'янознавства. У 1943 році П. Г. Богатирьова запрошено на посаду завідувача кафедри фольклору МДУ (яку він обіймає до 1952 р.), тоді ж він очолює секцію фольклору в Інституті етнографії АН СРСР. Варто зазначити, що вже влітку 1944 року членами цієї секції було здійснено кілька фольклорних експедицій у звільнені райони, зокрема: «В. І. Чичеров із студентами у Можайський район; В. Ю. Крупянська з аспірантом Василенком та студенткою до Сталінградської області та М. І. Кострова зі студенткою до Воронежської області. У грудні заслухаємо звіти про ці експедиції» (з листа П. Г. Богатирьова до М. К. Азадовського від 24 листопада 1944 р.). Імовірно, що саме зібраний під час цих експедицій матеріал залучено Богатирьовим до його програми зі слов'янського фольклору (зокрема, у програмі є тема «антифашистські анекдоти у слов'ян»). Водночас у Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії 1944 року розпочав роботу етнографічний відділ, і вже у найближчі роки відбулося чимало експедицій до східних та західних областей України.

Війна не перекреслила наукових інтересів Богатирьова, а її близьке закінчення давало надію на поглиблення фольклористичних і славістичних досліджень. Під час листування П. Г. Богатирьов та М. К. Азадовський обговорюють навіть ідею створення «особливого Інституту фольклористики» [цит. за: Сорокіна 2002, с. 128]. Як згадує перший аспірант Богатирьова, пізніше відомий богеміст С. В. Нікольський, науковець на той час був «єдиним професіональним фахівцем з чеської та словацької літератури й фольклору, а також народного театру», і саме фольклористика «була головним полем його діяльності» [Нікольський 2002, с. 24, 26].

Внесок П. Г. Богатирьова в розвиток фольклористики та підготовку цілого покоління славістів був закономірним результатом його наукової та педагогічної діяльності. Ще студентом він брав участь у роботі комісії з народної словесності при Московському університеті, під час літніх канікул у 1915–1916 роках записував фольклорний та етнографічний матеріал у Саратовській, Московській і Архангельській губерніях. Він був одним з організаторів Московського лінгвістичного гуртка, а опинившись у Празі на початку 1920-х років, де мав досліджувати архіви, пов'язані з російською темою в репертуарі Національного театру (усього він дослідив понад п'ятдесят різних архівів), брав участь у роботі Празького лінгвістичного гуртка разом із Р. Якобсоном, Я. Мукаржовським, М. Трубецьким; спілкувався з такими відомими фольклористами, як І. Поливка та М. Гавацці, разом з яким здійснив експедиційні виїзди до Підкарпатської Русі та Східної Словаччини; провадив широку наукову, викладацьку та перекладацьку діяльність. У Празі він став доктором філологічних наук, 1937 року його обрали доцентом університету ім. Я. Коменського у Братиславі. У 1968 році Карлов університет у Празі надав йому ступінь почесного доктора, і відбулося це під час приїзду вже немолодого Бо-

гатирьова на VI Міжнародний з'їзд славістів, на якому він представив доповідь про гумор ярмаркового фольклору, немов передбачивши «гумор» тогочасних подій, коли фасади празьких будинків, як сумно жартували жителі Праги, «прикрасили» «фрески Ель Гречко» радянських танків.

Цікавий і маловідомий період життя П. Г. Богатирьова 1930-х років пов'язаний з його педагогічною діяльністю в Університеті Мюнстера (Німеччина), де тоді було засновано центр вивчення слов'янських культур та слов'янських мов, який відіграв значну роль у розвитку німецької славістики. У документах університетського архіву Мюнстера, що стосуються діяльності слов'янського семінару, а також в енциклопедичному словнику «Славістика в Німеччині» ім'я П. Г. Богатирьова згадується серед іноземних науковців, і зазначено, що в 1932–1933 роках він викладав «російську, українську й чеську мови, літературу та етнографію в Мюнстері» [Eichler 1993, с. 57]. «Хроніки вестфальського Вільгельм-Університету в Мюнстері» за 1932 рік наводять відповідний список лекцій, де вказано теми, зокрема «українські та словацькі народні вірування (російською мовою)». Зазначається, що особливий інтерес викликали лекції «з родинної обрядовості та річного календаря, а також про вірування». Під час свого перебування в Мюнстері, приділяючи «особливу увагу східнослов'янським мовам і насамперед мові народу, який проживає у Підкарпатській Русі, а також у Східній Словаччині, Богатирьов знайомив із методами збирання етнографічного матеріалу як факту матеріальної і духовної культури, виходячи зі свого багатого досвіду збирацької роботи для московського та празького етнографічних музеїв» [цит. за: Элерс 2002, с. 113]. Запропонований комплексний синхронний метод наукового аналізу Богатирьов у подальшому обґрунтовує і застосовує до різних видів народного мистецтва та жанрів фольклору. Науковець зауважував, що «в галузі етнографії

та фольклористики безперечно можна досягнути цікавих результатів, застосовуючи у поєднанні синхронні та діяхронні методи», що «діяхронне вивчення допомагає з'ясуванню подібних фактів, які вивчає синхронний метод» [Богатирев 1971, с. 172]. Виходячи з досвіду празьких структуралістів, Богатирьов розвинув також функціональний метод і застосував його до етнографічних і фольклорних явищ, ввівши поняття «багатофункціональність» у дослідження народної культури як системи. Це дало йому можливість пізніше заявити: «Окремі види народного мистецтва органічно пов'язані між собою та становлять одне ціле, одну художню структуру» [Богатирев 1971, с. 430]. Сам Богатирьов наголошував на значенні для функціонально-структурного методу праць вітчизняних учених Д. К. Зеленіна та В. Я. Проппа, а також функціоналізму Я. Мукаржовського, який, до речі, надзвичайно високо цінував Богатирьова як «одного з найвидатніших фольклористів світу» [Колар 2002, с. 32]. Ці погляди Богатирьова знайшли втілення в багатьох працях ученого, зокрема у відомій його монографії «Вопросы теории народного искусства» (М., 1971).

Як згадують празькі учні П. Г. Богатирьова, до кінця 1930-х років він не мав послідовників у Чехословаччині, а його спостереження, постійне накопичення оригінального і досить незвичного на той час матеріалу, як-то акторські забобони, порівняння сновидінь своїх респондентів та снів у казкових текстах, його статті про різдвяну ялинку, на матеріалі якої Богатирьов висуває тезу про зміну функцій у сільських звичаях тощо, нерідко були незрозумілими й викликали іронію в частини празької професури. Один з її представників наприкінці 1940-х років назвав метод Богатирьова «калошевою етнографією», оскільки він звернув увагу на те, що на той час у селі калоші були знаком репрезентації – їх носили за будь-якої погоди саме як доказ соціальної переваги. У СРСР перша

стаття Богатирьова – «Фольклорные сказания об опришках Западной Украины» (Сов. этнография, 1941, № 5) – з'явилася, коли вже було не до нього, що, очевидно, і врятувало науковця від звинувачень у «метафізичному ідеалізмі» чи «повзучому емпіризмі», «ворожих тенденціях» і «чужій ідеології», якими тоді нищили науку. Проте ідеологічний контроль залишався і надалі, а наприкінці 40-х років ХХ ст. це стає все відчутнішим. Промовистою є фраза Д. К. Зеленіна з листа П. Г. Богатирьову (від 11 листопада 1948 р.): «Етнографія у нас взагалі помирає» [цит. за: Сорокіна 2002, с. 128]. Це стосувалось і фольклористики, а також безпосередньо самого Богатирьова, якого в лютому 1948 року на відкритому засіданні Інституту етнографії звинувачено в тому, що його наукові погляди були «дотичними» до поглядів «найреакційнішої та найактивнішої із сучасних зарубіжних буржуазних шкіл» – функціональної школи Б. Малиновського [Баран 2002, с. 138]. А в листі від 20 січня 1948 року старшого брата Богатирьова Дмитра з Чехословаччини до Якобсона, на той час професора Колумбійського університету в США, читаємо такі слова: «Читав у “Літературній газеті” критику на його (П. Г. Богатирьова. – О. М.) програму з етнографії. Знайшли, що він погано знайомий з доповіддю Жданова. Не знаю, як тепер він почуває себе після цієї критики. У них там жити і працювати важко. Треба слідкувати за тим, який напрям у верхах...» [цит. за: Баран 2002, с. 142]. Тут виправдано виникає паралель із долею Рильського, зокрема щодо літературної історії його поеми «Мандрівка в молодість» (1944), коли поетові закидали, що твір мав «хиби об'єктивістського характеру в оцінці поетом минулого», які «дістали належну кваліфікацію в критиці» [Бисикало 1962, с. 73].

Ключовим моментом у переслідуванні Богатирьова стає арешт сина на початку 1951 року за абсурдним звинуваченням у тероризмі. Єдиний син Богатирьова – Костянтин, поет

і перекладач – провів п'ять років у таборі на Колимі й повернувся до Москви тільки 1956 року. П. Г. Богатирьову, змушеному залишити в 1952 році МДУ, приходиться на допомогу його учень С. Г. Лазутін, який запрошує вченого до Воронежського університету. Повертається він до МДУ лише 1964 року завдяки підтримці Н. К. Гудзія та до кінця життя викладає на філологічному факультеті. Водночас в АН на початку 1960-х років розгортається конфлікт, викликаний виступами проти представників молодого московської семіотики, яка відродила методологію, пов'язану саме з іменами Богатирьова та Якобсона, що зачинило двері академічних інститутів для П. Г. Богатирьова.

У 1950-х роках, особливо важкий для нього період, Богатирьов активно займається підготовкою нового підручника, не приховуючи своїх наукових принципів і переконань. Підручник «Русское народное поэтическое творчество» виходить друком у Москві 1954 року, а ще раніше П. Г. Богатирьов у листі до М. К. Азадовського ділиться своїми планами, згідно з якими він, аби витримати всі вимоги офіційної методології, збирається подати в кінці підручника короткий висновок щодо розвитку фольклору за періодами із посиланнями на відповідні розділи – «тим самим буде підкреслено, що підручник у принципі не відкидає історичного вивчення фольклору» (лист від 22 лютого 1950 р.) [цит. за: Сорокина 2002, с. 130].

Надіслана в 1952 році Богатирьовим Рильському програма зі слов'янського фольклору до певної міри витримана в руслі офіційних методологічних вимог свого часу, що аж ніяк не применшує значення залученого для розгляду широко конкретного матеріалу та важливості міждисциплінарних – філологічних, етнологічних, мистецтвознавчих – проблем, з якими автор, спираючись на власний досвід дослідника, збирався знайомити майбутніх славістів. Історія фольклористи-

ки, специфіка фольклору, фольклористика в системі суміжних дисциплін, жанри слов'янського фольклору, мова фольклору, сучасний фольклор тощо – ці та інші питання знайшли висвітлення в програмі. Привертає увагу застосування порівняльного аналізу при доборі слов'янського матеріалу, залучення конкретних тем при подачі певного розділу. Наприклад, значну увагу приділено героїчному епосу, його значенню в розвитку культури слов'янських народів; ставиться питання про періодизацію українських дум та історичних пісень, розглядаються крамарські, або ярмаркові, пісні чехів і словаків з історичною тематикою; серед прозових жанрів подаються словацькі, польські та українські легенди й оповідання про Яношика, а також українські оповідання й легенди про опришків; у календарному циклі при розгляді слов'янських колядок автор наполягає на аналізі художніх засобів «насамперед українських та болгарських» текстів; докладно спиняється на питаннях, пов'язаних з народним театром, особливо ляльковим, його репертуаром у різних слов'янських народів тощо.

Водночас у списку літератури програми праць українських авторів немає (подано працю «Русский фольклор» Ю. М. Соколова, першого директора Інституту українського фольклору, видану в 1941 р.). Можливо, це також було однією з причин звернення П. Г. Богатирьова – людини, як згадують усі, хто з ним спілкувався, надзвичайно розважливої, ґрунтовного науковця, який мав перевірити кожну дрібницю, – до М. Т. Рильського з поваги до його досвіду й авторитету директора Інституту, а також з огляду на широку програму дослідження фольклору та етнографії в Україні. Наукові виступи Рильського, ті заходи, що відбувалися в той час в очолюваному ним Інституті, були безпосередньо пов'язані з колом наукових зацікавлень Богатирьова. Так, у червні 1955 року в Києві відбулася вже згадана всесоюзна нарада з питань вивчення епосу східних слов'ян, на якій М. Т. Рильський у своєму ви-

ступі підкреслив, що «хотілось би бачити, приміром, роботи порівняльно-історичного характеру, як-от: про місце епічної творчості українського народу в колі епічних творів народів російського, білоруського та зарубіжних слов'ян» [Рильський 1987, XVI, с. 156]. Цьому ж питанню було присвячено доповідь М. Т. Рильського «Героїчний епос українського народу» на IV Міжнародному з'їзді славістів у Москві (1958), на якому П. Г. Богатирьов представляв російську фольклористику разом з В. М. Жирмунським та В. Я. Проппом. На нараді в Києві Богатирьов також порушив питання порівняльного вивчення фольклору, зокрема слов'янського епосу [Богатырев 1958], а висновки його наступної статті «К вопросу о сравнительном изучении народного словесного, изобразительного и хореографического искусства у славян» (1958) стосувалися вже різних видів народного мистецтва. Тим же роком датовано видання, присвячене українським думам, у якому вміщено передмову М. Т. Рильського [Рыльский 1958]. На той час Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії вже було видано «Українські думи та історичні пісні» (1955), упорядковані П. Д. Павлієм, М. С. Родіною і М. П. Стельмахом. На наступному V Міжнародному з'їзді славістів (Софія, 1963 р.) у колективній доповіді тема порівняльного вивчення фольклору знаходить подальший розвиток в аспекті зіставлення українських дум та героїчного епосу слов'ян [Рильський, Сухобрус, Юзвенко, Захаржевська 1963]. На цьому ж міжнародному славістичному зібранні предметом уваги Богатирьова стало порівняльне дослідження поезики слов'янського фольклору [Богатырев 1962]. Згадка про теплі вересневі дні їхнього перебування в Болгарії є в одному з листів Максима Рильського.

П. Г. Богатирьова та М. Т. Рильського поєднували не лише спільні наукові інтереси й завдання, а й плани щодо організації фольклористичної науки та вищої освіти. Показово, що се-

ред організаційних завдань фольклористики М. Т. Рильський називав «дальше зростання фольклористично-етнографічних центрів у союзних республіках» та «створення Всесоюзного Інституту фольклору», він наголошував також на тому, що «фольклористика та етнографія повинні нарешті зайняти належне місце в курсах наших вищих учбових закладів» [Рильський 1987, XVI, с. 122].

І ще одна риса об'єднувала ці непересічні постаті й творчі особистості. Це була здатність мати свій погляд і бути вільним від кон'юнктури. За умов догматизму – не бути зашореним і не впасти у фальшивий пафос. За неминучих викликів ідеологізації науки – вміння дистанціюватися від тенденційних тем та залишатися інтелігентом і вченим світового рівня. Маючи високі відзнаки, бути простим і людяним. Про Богатирьова як «простого, скромного та незалежного у найкращому сенсі цього слова», про його «цю дивовижну та чарівну незалежність, яка не зауважує того, чого не бажають зауважити», згадувала польська дослідниця М.-Р. Майєнова [цит. за: Баран 2002, с. 144–145], а за словами Я. Мукаржовського, він був «класичним типом науковця того часу, коли ще не перевелися вчені диваки. Із анекдотів про його розсіяність можна було б також скласти книжку» [Мукаржовський 2002, с. 18]. Мабуть, бути собою Рильському та Богатирьову, майже одноліткам, допомагали притаманні обом іронічність і почуття гумору, вміння застосувати його в житті та передати в слові. Відчуття стихії народної мови та знання народної сміхової культури були властиві їм і як науковцям, і як блискучим перекладачам, кожний рядок яких був прикладом філігранності слова.

Переді мною лежить ще один автограф М. Т. Рильського, цікавий саме із цього погляду. А саме, як це часто буває, коли людина слухає якийсь довгий чи малоцікавий виступ, Максим Тадейович, вдається до «гри» – підбору складних слів на зразок «етнографія» з однокореневою другою частиною – і записує

до Редакційно-
видавничого ради
в-ва Академії наук
УРСР
Вісник

тов. Таркова В. С., редакторка
остаточно книгу "Народні
співні і поеми Раденської
Ураги" та всім статтям
до неї, укладала загальну
рецензію і ^{зробила} (виготовила)
поправки. На мою думку,
книга в такому вигляді,
визначено, може бути
дана до друку.

Виготов. редактор,
директор МДР АН УРСР
(і відповідно)

Оригінали листів П. Г. Богатирьова до М. Т. Рильського

Изблорочуватимом
Максим Шадеев!

Посылаю Вам мою програму
по славянскому фольклору. Буду
благодарен, если Вы о ней геркнете
мне свои замечания. В содваленной
програме очень коротка, ш.к.

на весь курс отведено всего
3 часа. Курс ^{Славянский фольклор} ~~(на себя)~~ ^{первого курса} ~~из студента~~

Широ сердешно привети

А. Богатырев

Мой адрес: Москва Б. Якиманка
Д. 22 кв. 87 Пётру Григорьевичу
Богатыреву.

тринадцять слів такого ряду, пише старослов'янською мовою «свято врожаю», крім того українською та французькою записує окремі поетичні жанри, імена європейських поетів різних часів – від «Вільяма (Уільяма) Шекспіра» до «Артура Рембо». І тричі виводить французьке «Амор». Занотовується ж усе це на тому, що було на ту хвилину під рукою, а саме – на зворотньому боці оголошення: «Партосвіта переноситься на 12-те грудня. – Партбюро»...

Представляючи ці рукописні матеріали М. Т. Рильського перед тим, як передати їх до архіву, хочемо вклонитися пам'яті тих, хто працював разом з ним. Серед його колег була й В. С. Бобкова, яка зберегла ці записи. Завдяки вищеописаним документам, зокрема, постать М. Т. Рильського залишається не «забронзовілою», а живою, близькою і вразливою.

ЛИТЕРАТУРА:

Eichler E. Slawistik in Deutschland von den Anfängen bis 1945. Ein biographisches Lexikon. – Bautzen, 1993.

Анишин Ф. Л., Алпатов В. М. Дело славистов. 30-е годы. – М., 1994.

Баран Х. О. П. Г. Богатыреве: по материалам архива Р. О. Якобсона // Петр Григорьевич Богатырев : Воспоминания. Документы. Статьи. – С.Пб., 2002. – С. 135–155.

Бисикало С. Максим Рильський : літературний портрет. – К., 1962.

Бобкова В. С. А. А. Потенция как фольклорист : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1949.

Богатырев П. Г. Некоторые вопросы сравнительного изучения эпоса славян // Основные проблемы эпоса восточных славян. – К., 1958. – С. 326–335.

Богатырев П. Г. Формула невозможного в славянском фольклоре // Славянский и филологический сборник. Посвящается V Международному съезду славистов. – Уфа, 1962. – С. 347–363.

Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства – М., 1971.

Колар Я. «Мой» Петр Богатырев // Петр Григорьевич Богатырев... – С. 29–32.

Мукаржовский Я. О Богатыреве // Петр Григорьевич Богатырев... – С. 14–16.

Никольский С. В. П. Г. Богатырев – профессор-славист и мастер художественного перевода // Петр Григорьевич Богатырев... – С. 23–27.

Рильский М. Ф. Об украинских думах (Предисловие) // Украинские думы / пер. с укр. и примечания Г. Н. Литвака. – Симф., 1958. – С. 3–6.

Рильский М. Т. Из спогадів // Рильський М. Т. : в 10 т. – К., 1960. – Т. 1. – С. 57–77.

Рильський М. Т., Сухобрус Г. С., Юзвенко В. А., Захаржевська В. О. Українські думи і героїчний епос слов'янських народів // V Міжнародний з'їзд славістів : доп. рад. делегації. – К., 1963.

Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – К., 1987. – Т. 16.

Сорокина С. П. Переписка П. Г. Богатырева // Петр Григорьевич Богатырев... – С. 118–134.

Элерс К. Г. П. Г. Богатырев в Мюнстере. Малоизвестный эпизод из жизни и творчества русского этнографа // Петр Григорьевич Богатырев... – С. 107–117.

Інформація про авторів:

Булаховська Ю. Л. – акад. Академії наук вищої освіти, д-р філол. наук, проф., пров. наук. співроб.-консультант Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Вахніна Л. К. – канд. філол. наук, проф., зав. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Венгрєнівська М. А. – канд. філол. наук, доц. кафедри перекладознавства Інституту філології КНУ ім. Тараса Шевченка.

Гуць М. В. – канд. філол. наук, проф. кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Київського міжнародного університету.

Карацуба М. Ю. – канд. філол. наук, ст. наук. співроб. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Кузик В. В. – канд. мистецтвознав., ст. наук. співроб. відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Микитенко О. О. – канд. філол. наук, пров. наук. співроб. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Наулко В. І. – д-р. іст. наук, проф., чл.-кор. НАН України, Київський славістичний університет.

Неуважний Ф. – проф. Варшавського університету й Люблінського університету Марії Склодовської-Кюрі, зав. кафедри україністики.

Радишевський Р. П. – д-р філол. наук, проф., чл.-кор. НАН України, зав. кафедри полоністики Інституту філології КНУ ім. Тараса Шевченка.

Руда Т. П. – д-р філол. наук, пров. наук. співроб. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Скорульська Р. М. – зав. Музею Миколи Лисенка (Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Михайла Старицького та Панаса Саксаганського), лауреат премії ім. М. В. Лисенка.

Фільц Б. М. – канд. мистецтвознав., ст. науковий співроб. відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Широкова Н. В. – мол. наук. співроб. відділу театрознавства та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Шумада Н. С. – д-р філол. наук, проф.

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ

ЗМІСТ

Науко В. І. Незабутній Рильський. 4

Видатний учений і організатор науки

Руда Т. П. Фольклор у науковій і художній творчості
Максима Рильського 7

Широкова Н. В. Науково-організаційна діяльність
Максима Рильського 29

Слов'янські культури у творчій спадщині Максима Рильського

Гуць М. В. Багата мовна палітра Максима Рильського (на матеріа-
лі перекладів сербських народних пісень) 44

Неуважний Флоріан. Максим Рильський і Польща 78

Радишевський Р. П. Адам Міцкевич – Максим Рильський:
проблеми рецепції 92

Руда Т. П. Олександр Пушкін у творчому сприйнятті
Максима Рильського 128

Вахніна Л. К. Ярослав Івашкевич і Максим Рильський 137

Венгрєнівська М. А. Максим Рильський у світлі теорії
та практики перекладу 144

Карацуба М. Ю. Слов'янські письменники
в літературно-критичних працях Максима Рильського 160

Максим Рильський і музика

<i>Фільц Б. М.</i> Максим Рильський в історії української музичної культури.....	174
<i>Кузик В. В.</i> Максим Рильський і брати Ревуцькі	197

Спогади і матеріали

<i>Булаховська Ю. Л.</i> Дещо зі спогадів про Максима Рильського... ..	214
<i>Шумада Н. С.</i> Бесіди митця про народ і красу.	223
<i>Скорульська Р. М.</i> «...Від цих пожовклих сторінок На нас життям безсмертним віє»	230
<i>Микитенко О. О.</i> Автографи Максима Рильського та невідомий лист до нього Петра Богатирьова (з архіву Валентини Бобкової).....	234
Інформація про авторів	252

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ

До XV з'їзду славістів
ЩОРІЧНИК

Випуск 9, 2011

**Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України**

Редактор-координатор:
Комп'ютерна верстка:
Редактори:

*О. Щербак
Д. Щербак
К. Онуфрійчук, К. Перконос,
В. Чумак*

Оператори:

І. Боса, І. Матвєєва, Л. Настенко, Е. Пустова, Д. Щербак

Підписано до друку 01.12.2011. Формат 60x84/16
Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 14,88
Обл. вид. арк. 11,19

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України