Микола Васьків

Київ, Україна

Ритміка польських віршів у перекладах українською мовою
(на прикладі творів А. Міцкевича)

У статті йдеться про мовні й культурні причини утвердження певних систем версифікації у різних літературах, про особливості перекладу польських силабічних віршів українською силабо-тонікою. Зазначені проблеми ілюструються на прикладі конкретних перекладів поезій Адама Міцкевича українською мовою. Аналізується майстерність українських інтерпретаторів у відтворенні ритміки, римування, строфіки творів А. Міцкевича.

Ключові слова: віршовий переклад, диференціація складів, силабіка, силабо-тоніка, рима, строфа.

Vas'kiv Mykola. The rhythm of Polish poetry in translation into Ukrainian (on the example of poetry by A. Mickiewicz). *The article refers to the linguistic and cultural reasons of specific approval of diversification in various literatures, to the specific of Polish syllabic poetry translation into Ukrainian syllabic-tonic. These problems are illustrated on the example of concrete poetry translation by Adam Mickiewicz into Ukrainian. The skills of Ukrainian interpreters in playing rhythm, rhyme , stanzas of the poetry by A. Mickiewicz are analizing.*

Keywords: poetry interpretation, differentiation of syllables, syllabic, syllabic-tonic, rhyme, stanza.

Переклад віршованого тексту спонукає до збереження не тільки усіх смислових, емоційно-експресивних відтінків тексту, але і ритмічного й навіть фонетичного малюнку. Зрозуміло, досягнути ідеального відтворення оригіналу за таких умов неможливо – як із суб'єктивних причин, так і з об'єктивних. Першими такими об'єктивними причинами стають фонетичні (прозорість мови, фонематичний склад, частотність фонем, природа складотворення тощо) особливості та відмінність версифікаційних систем. Так постають, наприклад,

проблеми передання польських силабічних віршів українськими: чи для якомога повнішої адекватності звернутися теж до силабіки, анахронічної у вітчизняній поезії?чи звернутися до найпоширенішої у XIX-XX ст. силабо-тоніки? а може, тонічний вірш, із прадавнім корінням в українській поезії, теж добре придатний для відтворення польських силабічних версів?

Ще від М. Ломоносова пішла традиція в російському, потім – радянському, а відповідно, й українському літературознавстві стверджувати, що силабічне віршування усталилося в тих мовах, де наголос був фіксованим, для мов із рухомими акцентами відповідною стає силабо-тоніка або тоніка, тобто версифікаційна система залежить винятково від мовних особливостей. На важливу роль мовних чинників указував і В. Жирмунський: «Існують різні системи віршування, які залежать від особливостей мови. Особливості мови підказують, які фонетичні елементи можуть розглядатися в мистецтві як сильні чи слабкі» [2, с. 265]. Але він також акцентував увагу на чинниках культури, літературно-мистецьких традицій і впливів. Невипадково його окрема лекція отримала назву «Історичний розвиток віршування в різних країнах. Визначники вірша» [2, с. 282-296]. Повністю підтвердив цю тезу значно пізніше М. Гаспаров, теоретично узагальнивши широкі емпіричні дослідження версифікаційної специфіки у більшості європейських мов. «Розвиток тих чи інших віршових форм в окремих мовах визначається взаємодією місцевої мови і міжнародного культурного впливу. Мова вказує (до певного ступеня), чого **не** може бути в національному віршуванні[...] Культура визначає, чому розвиватися з того, що може бути в національному віршуванні (наприклад, силабіці чи тоніці). Індивідуальна діяльність визначає темп успіху повторюваних спроб [...]» [1, с. 235].Отже, утвердження тієї чи іншої системи версифікації в різних літературах є результатом синтезу мовних особливостей, культурних традицій і впливів та впливів із боку визначних митців – національних й іншомовних.

Такої самої думки дотримується й І. Качуровський, який уважав, що системи версифікації «в одних народів [...] виникають і розвиваються органічно, до інших потрапляють шляхом рецепції (запозичення) від переможних або подоланих сусідів, або ж просто тому, що "культура – як сказав Стефан Стасяк – опливає світ"» [3, с. 21].Щоправда, науковець-емігрант мав свою позицію, цілком відмінну від поглядів М. Ломоносова та його послідовників, щодо мовних причин утвердження силабіки чи тоніки в різних літературах. На переконання І. Качуровського, який спирається на дослідження європейської поезії з боку В. Жирмунського, силабо-тоніка й тоніка утверджуються в тих європейських мовах, у котрих значні відмінності між наголошеними й ненаголошеними складами, натомість «мови з мінімальною різницею між складами наголошеними та ненаголошеними це поле для силябічної системи» [3, с. 21]. Саме це стало причиною, продовжує він, що силабіка, принесена випускниками Києво-Могилянської академії в Московію, там не прижилася, бо склади там суттєво різняться між собою за силою наголосу [3, с. 62, 65-66]. Оскільки в українській мові така різниця між складами значно менша, то навіть у поезіях Т. Шевченка значна частина версів є зразками силабічного віршування [3, с. 67-69].

Початок XIX ст. стає в польській літературі періодом експериментів із упровадження силабо-тоніки. Долучився до цього процесу й Адам Міцкевич. Переважно це були хореїчні та ямбічні розміри, вкрай нечасто – трискладові стопи. Проте й надалі «чиста силабіка навіть зберігала перевагу – головним чином, за рахунок творів більшого розміру, де вимушена монотонність силабо-тонічного відбору слів відчувалася болісніше» [1, с. 193]. Силабікою продовжували писати переважно довші рядки – 12- і 10-складники, а на зміну коротшим 7-складникам найчастіше приходили силабо-тонічні вірші, хоча могли й бути поєднання в них силабічних версів із силабо-тонічними, як це побачимо на прикладі творчості Міцкевича.

Переспіви польської поезії українською мовою стали поширеними й популярними серед читачів завдяки романтикам. Серед них –і переспіви творів А. Міцкевича пера Л. Боровиковського, П. Гулака-Артемовського, О. Шпигоцького. Українські власне переклади, а не переспіви віршів із польської мови продуктивними стають із другої половини XIX ст. Варто згадати серед «ретрансляторів» поезії польського романтика в Україні П. Куліша, М. Старицького, І. Франка, Лесю Українку та ін. – тих, хто створив українську школу перекладацтва. В польській літературі від Середньовіччя до цього моменту домінувала силабічна версифікація, дуже продуктивна й досі. В українській літературі романтики стали утверджувати силабо-тоніку з першої половини XIX ст., із середини цього століття силабо-тонічна версифікація тотально домінує у вітчизняній поезії. Попри активне використання тоніки й верлібру в поезії XX ст., силабо-тонічне віршування превалює в українській літературі й у цей період. Мабуть, саме це пояснює традицію, яка незмінною залишається й досі: польськомовну силабіку перекладати українськими силабо-тонічними (інколи тонічними) версами, котру продовжували М. Рильський, П. Тичина, М. Бажан, Л. Первомайський, М. Зісман, А. Малишко, М. Петренко, І. Драч та ін. До цього можемо додати, що чинником, який зближував українські й польські ритми, стала вже згадувана І. Качуровським відносно невелика (менша порівняно, наприклад, із російською та іншими мовами) різниця між наголошеними і ненаголошеними складами в обох мовах.

Але перш ніж звернемося до специфіки поєднання наголошених-ненаголошених складів при перекладах, розглянемо таку ритмічну одиницю як рима. Специфіка польської мови – з наголосом на передостанньому складі у словах – породжує абсолютне переважання жіночої (парокситонної) рими. Щоправда, можливі й чоловічі (окситонні) рими, якщо верси закінчуються односкладовими словами. Такі приклади є і в поетичних текстах Адама

Міцкевича, зокрема повністю з уживанням окситонних рим написана поезія «Do B... Z»:

Słowiczku mój! A leć, a piej!
Na pożegnanie piej
Wylanym łzom, spełnionym snom!
Skończonej piosnce twej![5, с. 54].

Усі верси у цій, першій, та двох наступних строфах закінчуються односкладовими словами. Григорій Кочур (він «розшифровує» адресат у назві поезії – «До Богдана Залеського») зберігає винятково чоловічі клаузули в перекладі, але вдається, використовуючи можливості української мови, не тільки до односкладових, а й до двоскладових слів:

Прилинь, заспівай останнє «Прощай!»
Всьому, соловейку мій:
Сльозам, що лились, і снам, що збулись,
І давній пісні своїй [5, с. 55].

Наскільки це доречно, сказати важко. З одного боку, не збережено особливостей оригіналу, з іншого боку, зберегти їх неможливо. Варто звернути увагу на ще один момент. Якщо у другій-третій строфі твору Міцкевича римуються тільки 2-й і 4-й верси, а 1-й і 3-й – холості, то в першій строфі зв'язуються однією римою 1-й, 2-й і 4-й верси. Г. Кочур зберігає єдиний малюнок римування в усіх строфах, тобто і в першій строфі римуються лише 2-й і 4-й верси.

Проте парокситонні клаузули в польській поезії безмірно поширеніші порівняно з окситонними. В українській поезії жодних обмежень у цьому сенсі немає, тому можливі різноманітні варіанти рим (клаузул) у перекладах із польської. У значній частині перекладів українські автори зберігають римування оригіналу з наголосами на передостанньому складі у версі. Але не завжди. Так, Микола Петренко, перекладаючи поезію «Podróżni *(W imionniku E. Hołowińskiej)*», зберігає суміжне римування Міцкевичевого тексту, але

використовує винятково чоловічі рими, в той час як польський поет закономірно всю поезію будує на жіночих римах. Перекладаючи «Popas w Upicie *(Zdarzenie prawdziwe)*», той самий М. Петренко вдається до цікавого римувального прийому. У поезії А. Міцкевича близько півтори сотні рядків із традиційними для польської й української силабіки суміжними жіночими римами. Український перекладач натомість майже весь текст будує на римах чоловічих (так само суміжних). Виняток становить лише перший дистих із такими ж, як і в оригіналі, жіночими римами – своєрідний заспів до подальшого розлогого тексту.

Наскільки є правильним такий підхід, сказати важко. Важливо зберегти специфіку оригіналу. З іншого боку, до використання однотипних рим спонукають особливості польського акцентування, українське акцентування дає можливість значно розширити репертуар рим, тому правило альтернансу є майже обов'язковим для української поезії XIX-XXI століть. Відтворення польських жіночих рим поєднанням різнотипних рим в українських віршах видається закономірним. Проте незрозуміло, для чого в перекладах удаватися замість всуціль парокситонних рим до повністю окситонних рим.

Значно цікавішим і доречнішим видається впорядковане чергування різнотипних рим. Поезія А. Міцкевича «Rozmowa» складається із трьох секстетів із римуванням abbacc (rozmowa – podzielać – przelać – słowa – dościgną – stygną). Микола Бажан у перекладі урізноманітнює малюнок рим, надаючи завершальному дистиху в секстетах енергійності за рахунок чоловічих рим: abbaCC (розмова – поділити – перелити – слОва – долетить –вмить; варто зауважити, що поетові вдалося дуже точно відтворити й лексеми оригіналу, які римуються між собою). До урізноманітнення рим відповідно до правила альтернансу вдається і Марко Зісман при перекладі поезії «Żeglarz *(Z imionnika Z.)*». У польському оригіналі перехресним римуванням у катрені поєднуються

жіночі рими в усіх версах. М. Зісман зберігає перехресне римування, але з чергуванням жіночих і чоловічих рим: aBaB.

Ilekroć ujrzysz, jak szukana fala
Po głębiach barkę przerzuca tułaczą,
Niech się anielskie serce nie użala
Nad płynącego trwogą i rozpaczą [5, с. 26].
Коли узриш, як човен буйно
Стихія кидає морська,
Хай не озветься серце чуйно
На страх і розпач моряка! [5, с. 27].

Як бачимо, відтворення типу клаузул-рим при перекладі українською з польської мови є справою умовною: можна або повністю зберігати парокситонні (інколи – окситонні) рими при перекладі, або, використовуючи можливості української мови, урізноманітнювати репертуар рим. Учергове спрацьовують як мовні, так і традиційно-культурні чинники. Що ж стосується схем римування, то тут перекладачі повинні би намагатися повністю відтворювати оригінал, бо мовно-культурні традиції для силабіки, силабо-тоніки й тоніки в цьому сенсі суттєво не відрізняються. Підтверджують таку тезу і переклади творів А. Міцкевича українською мовою. Українські перекладачі майже завжди повністю відтворюють схему римування, чи йдеться про «прості» суміжні рими, чи про вибагливі візерунки рим. Так, постійною зміною видів римування відзначається поезія «Trójka koni». У першій строфі схема римування має такий вигляд: aabcdbdc. М. Петренко ці зміни зберігає до найменших подробиць, ще й удаючись винятково до жіночих рим, як традиційно в польському оригіналі. Навіть укорочені верси в тексті український перекладач зберігає й точно римує їх із іншими версами відповідно до оригіналу.

Вишуканістю у відтворенні Міцкевичевих схем римування відзначається Микола Бажан. Уже згадувалося про точне відтворення малюнку рим у секстетах поезії «Rozmowa». Ще вибагливішим був А. Міцкевич та, відповідно, М. Бажан у поезії «Dwa słowa» та її українськомовному перекладі: у першій строфі маємо схему ababcbcddee (український автор теж вживає лише жіночі рими). Завершується строфа холостим версом із розрядкою «K o c h a m c i e b i e, k o c h a m c i e b i e!», котра має український відповідник «М і й к о х а н и й! М і й к о х а н и й!». У наступній строфі цей концептуальний верс повториться (на його місці зробимо пропуск у схемі римування: abcacbbde de).

Проте не завжди українським митцям удавалося адекватно відтворювати рисунок рим при перекладі текстів польського класика романтизму. Наприклад, катрени з перехресним римуванням у поезії «Sen» А. Міцкевича Михайло Старицький передає суцільним текстом із попарно римованими версами. Виправдати такий підхід можна хіба що орієнтацією на силабічну традицію не лише польської, але й української лірики, тим більше що послуговується український перекладач винятково парокситонними римами. Щоправда, такий підхід до відтворення схеми римування видається сумнівним. Як і при перекладі М. Старицьким поезії «Do D.D.», яка в українського автора отримала назву «Мазунятко». Схема римування, досить вишукана, у Міцкевича має такий вигляд: abaccb. Натомість в українському варіанті маємо схему ababcc. З якої причини? Можливо, М. Старицький вирішив удатися до римування класичної секстини; можливо, він уважав за доцільне зробити акцентованими рими двох останніх версів, які би виконували функцію своєрідного секстинного «замка» на зразок сонетного (важко припустити, щоби такий фахівець у поезії просто переплутав подібні, але різні рими 2-го, 4-го, 5-го і 6-го версів: gruchać – postradać – odpowiadać – słuchać). Одначе жодна з зазначених спонук не може компенсувати вишуканості римування другого й аж шостого версів у Міцкевича, тому, будемо вважати, не дуже вдало Старицький відтворює

римування польського оригіналу, хіба що будемо сприймати його текст як переспів, а не переклад.

Окремо кілька слів варто сказати про відтворення рим і римування в українських перекладах сонетів Адама Міцкевича. Традиційно для українського сонетописання Максим Рильський та його послідовники вдаються при відтворенні жіночих рим польського оригіналу до чергування окситонних і парокситонних рим (наприклад, рими **мусульмани – вдалині – височині – рум'яне – полум'яне – вогні – синизні – багряна** у перекладі сонета «Bakczysaraj w nocy» [4, с. 72]).

В усьому іншому українські перекладачі майже завжди точно відтворюють схему римування Міцкевичевих сонетів. Польський автор удавався до форми класичного (петрарківського, італійського) сонета, але з певними відхиленнями: у терцетах він зменшив кількість рим, які в'яжуть сонетний замок, із трьох до двох – по три верси на кожну. Так само на двох римах базуються обидва катрени: abba abba, що традиційно для сонета. М. Рильський зберігає таке римування у чотиривіршах, але не завжди точно відтворює оригінал при перекладі терцетів. Наприклад, терцетне римування сонету «Do Niemna» (cdd cdc) український перекладач зберігає повністю, натомість у сонеті «Strzelec» у терцетах маємо малюнок cdc dcd, який в українському перекладі отримав виглядcdc ddc. А в перекладі сонета «Mogiły haremu» Рильський порушив і традиційне для Міцкевича співвідношення по три римовані верси в терцетах на, відповідно, чотири і два римовані верси: cdc dcd у польського автора і ccd cdc в українського. Як бачимо, якомога точніше відтворити сонетні зміст і форму при перекладі не завжди вдається навіть таким майстрам, як Максим Рильський. Вигравши у змісті, програєш у формі. Це підтверджує і російськомовний переклад В. Левіка, який ніби зберіг римування оригіналу, але змушений був вдатися двічі до одного й того самого римованого слова «пророк» у 10-му і 14-му версах, чого немає в оригіналі Міцкевича.

Силабічні розміри спираються на однакову кількість складів, до цього додаються один-два фіксовані наголоси та цезури. І. Качуровський відкидає спосіб російських, а згодом і українських радянських науковців визначати силабічний розмір. «[...] для Росії та її літератури – силябічний вірш це явище цілковито чуже й незрозуміле, і тому теоретично не розроблене. Тож російські вчені рахують у силябічному вірші *всі* склади від початку до кінця вірша, і доходять абсурдних висновків [...] мусимо підкреслити, що для віршів одного якогось розміру в рамках цієї системи існуючого, характерна не однакова [...] а різна кількість складів [...] Тож вірш міряється не до абсолютного кінця, а до останнього наголосу [...] А в тих випадках, коли цезура розбиває на дві або три частини, кожна з цих частин набуває здебільшого свою константу (себто незмінний, на певному місці, наголос), і кожен піввірш або колон міряється окремо до цієї умовної точки» [3, с. 62-63]. Тобто при 12-ти, наприклад, складах у версі з наголосом на передостанньому з них це буде не 12-складник, як традиційно ми звикли говорити, а 11-складник, бо інколи після останнього наголошеного складу в кінці рядка або перед цезурою може бути не один, а два (вкрай рідко три) склади. Якщо в українській літературі це малопоширене явище, то, наприклад, у іспанській чи італійській – цілком звичне. Видається, що принципової різниці немає, але будемо дотримуватися як чіткішого підходу І. Качуровського до визначення силабічного розміру.

Силабо-тоніка спирається на впорядковане, періодичне чергування наголошених/ненаголошених складів. За рахунок такого чіткого ритму за однакової кількості складів силабо-тонічні вірші звучать енергійніше, з пришвидшеним емоційним темпоритмом, ніж силабічні. Сповільнюють ритм силабічних віршів також майже обов’язкові цезури, особливо за більшої кількості складів. Тому при перекладі поезій Адама Міцкевича українські митці майже завжди змушені для збереження темпоритму вдаватися до більшої кількості складів у версі, ніж в оригіналі, або залишати таку ж кількість,

удаючись до цезури, чи навіть використовувати меншу кількість складів, але суттєво змінюючи темпоритм оригіналу.

М. Петренко намагається якомога адекватніше відтворити ритм поезії «Podróżni *(W imionniku E. Hołowińskiej)*». Поезія А. Міцкевича написана 12-складником (тобто складається з 13 складів із постійним наголосом на передостанньому у версі) з цезурою після 7-го складу і постійним наголосом на 6-му складі. Український перекладач вдається до ямба при відтворенні силабіки, але ямб охоплює не цілі верси, а півверси, тобто після цезури маємо поновлення ямбічних стоп:

Для вс**і**х| нас, що| блук**а**|єм// у тл**у**|мі с**і**|рих дн**і**в,
Життя| – вуз**е**нь|ка ст**е**ж|ка// між р**і**з|них дв**о**х| мор**і**в[...] [5, с. 53].

У кожному версі маємо два півверси (7+6 складів) по три ямбічні стопи, розділені чіткою цезурою після 7-го складу, як і в оригіналі. Відповідно до оригіналу, перед цезурою наголошеним стає передостанній, тобто 6-й, склад, натомість рими в кінці версів не жіночі, а чоловічі, що пояснюється необхідністю дотримуватися ямбічного ритму у 6-складовому півверсі. Максимально наближується Петренко також до відтворення ритму 12-складника при перекладі поезії «Popas w Upicie», вдаючись до все того самого поділу версів на півверси по 7 і 6 складів, кожен – із трьох ямбічних стоп, зі стабільними наголосами на 6-му і 13-му складі. Виняток становлять на один склад довші два перші верси перекладу, але ритмічно різниця тільки в тому, що в кінці верса додається один ненаголошений склад. Для дотримання такого однакового ритму в майже півтора сотні версів перекладачеві потрібно було виявити високу майстерність і докласти чимало зусиль.

Натомість у перекладі «Трійки коней» М. Петренко поводиться дуже довільно з ритмом оригіналу. Поезія польського автора написана вже традиційним, одним із найпоширеніших у польській і українській силабіці 12-складником із цезурою після 7-го складу. Винятки – тільки два короткі верси на

п’ять і чотири склади. В українському перекладі верси різної довжини – від 13-ти до 17-ти, з вільною цезурою чи за її відсутності. Кожен півверс написаний дактилічними стопами, повними чи усіченими:

...Іншого| жоден із| них не те|рпів,// мали ми| з ними мо|року,
Хоч спільна| стайня бу|ла і// спільна для| них годів|ниця –
Вічно їм| тісно,// вічно ір|жання та| бійки,
Мусив про|дати; та| кожного|, звісно, на|різно [5, с. 47].

Довгі верси з трискладових стоп загалом зберігають розлогий ритм оригіналу, а різна кількість складів у версах покликана відтворити довірливо-гумористичну нарацію тексту Міцкевича, наближуючи їх до вільних байкових віршів, хоча для українських байок значно традиційніші вільні ямби, а не дактилі.

Можемо зауважити, що перекладачі XIX ст. не були такими прискіпливими у відтворенні ритміки. Поезія Міцкевича «Do D.D.» написана 10-складником (тобто 11 складів у версі) із цезурою після 5-го складу (тобто є два півверси 5+6) та двома постійними наголосами на 4-му і 10-му складах. Як же цей ритм відтворює М. Старицький у названому ним вірші «Мазунятко»? Український перекладач вдається у перших 4-х версах секстету до чергування чотири- і тристопного амфібрахію, завершальний дистих теж написаний чотиристопним амфібрахієм, який можна би вважати більш-менш точним відповідником для силабічного 10-складника у Міцкевича. Проте тристопні амфібрахії 2-го і 4-го рядків у строфах порушують ритміку, притаманну для оригіналу. Це тим більше помітно, що у версах з чотирьох стоп (12 складів) Старицький чітко витримує цезуру після 6-го складу (після 5-го у Міцкевича, але на 11 складів у версі), а в тристопних версах цезура взагалі відсутня. Виправданням може бути хіба що урізноманітнення ритміки, заради якого український перекладач також поруйнував, спростивши, і схему римування, яка була в оригіналі (див. вище).

Таким самим 10-складником, як і «Do D.D.», написана «Rozmowa» Адама Міцкевича. Видаються адекватними до нього верси 6-стопного ямбу, якими написаний переклад М. Бажана. Український автор використовує можливості української мови, чергуючи окситонні й парокситонні рими, тобто 12- і 13-складові верси. Сказати, що верси діляться цезурою на півверси, не можемо, хоча певні зупинки темпу можливі після 6-го складу, тобто після третьої стопи, рівно посередині версів. Якщо ітелектуальний читач врахує те, що перед ним переклад із польської, то він цілком виправдано буде робити ці паузи при відтворенні тексту.

Дуже вдалим був вибір Леоніда Первомайського шестистопного хорею при перекладі поезії Адама Міцкевича «Niepewność».У польському оригінальні використовувався силабічний 10-складник (всього – 11 складів) із цезурою після 5-го складу й обов'язковими наголосами на 4-му та 10-му складах. Шестистопний хорей дав можливість українському перекладачеві зберегти цезуру (хорей спонукав робити її після 6-го, а не 5-го складу, за рахунок чого на один склад став довшим і весь верс), та наголоси на передостанніх складах перед цезурою й у кінці верса, як і в оригіналі. Традиційно для силабіки вживаються, відповідно, жіночі суміжні рими. Такий підхід не був новаторським в українському перекладацтві, бо майже за такими самими принципами переклав Михайло Старицький «Sen» Міцкевича, використовуючи хіба що 4-стопний амфібрахій, а не 6-стопний хорей, що дає змогу відтворювати цезуру так само після 6-го, а не 5-го складу, та постійні наголоси на 5-му і 11-му складах, суміжно поєднуючи парокситонні рими. Ритм цього твору М. Старицький відтворив майже довершено порівняно з не дуже вдалим перекладом ритму вже згадуваної поезії «Do D.D.».

Уже йшлося про скрупульозне відтворення М. Бажаном вибагливих рим і римування поезії Міцкевича «Dwa słowa». Але не менш скрупульозним при перекладі цього вірша був український поет і у збереженні ритмічного малюнку.

Міцкевичів 7-складник, зрештою, сам підказував потрібний ритм для української силабо-тоніки, бо значна частина його версів написана 4-стопним хореєм:

Gdy sam| na sam| z tobą| siedzę,
Nie mam| czasu| o nic| pytać:
Patzę| w oczy|, ustek| śledzę,
Chciałbym| wszystkie| myśli| czytać[...] [5, с. 30].

Це перші чотири верси, у наступних польський поет переходить на звичнішу силабіку, час від часу знову повертаючись хореїв. Переклад Миколи Бажана закономірно весь написаний такими самими версами з 4-х хореїчних стоп, що дає змогу також зберегти вісім складів на верс і жіночі рими, як і в оригіналі.

Важко сказати, наскільки виправданими були перекладацькі експерименти, за яких українські митці суттєво змінювали кількість складів у версах, що призводило до значної чи не дуже зміни оригінального ритму (зрозуміло, враховуючи, що точно відтворити ритміку оригіналу насправді неможливо). Міцкевич написав поезію «Żeglarz *(Z imionnika Z.)*» одним із улюблених для нього 10-складником. Натомість Марко Зісман відтворює його 4-стопними ямбами з чергуванням жіночих і чоловічих рим, тобто 9-ти і 8-ми складів у версах – значно коротших, отже, від 11-ти складів у версах Міцкевича. Переклад Зісмана звучить значно енергійніше, чіткіше за оригінал, певною мірою змінюючи через емоційний темпоритм і загальний зміст поезії. Чим викликаний саме такий ритм у перекладі? За змістом поезія «Żeglarz» дуже близька до лермонтовського «Паруса». Ось остання строфа українського перекладу: «Адже гідніше воювати/ З шаленством пінявих валів,/ Аніж лічить гіркі утрати,/ Діставшись тихих берегів!» [5, с. 28]. А саме 4-стопними ямбами з чергуванням парокситонних і окситонних рим написаний класичний твір російського поета. Можливо, спорідненість мотивів поезій Міцкевича (написана

більш ніж на десятиліття раніше) і Лермонтова якраз спонукала українця при перекладі використати ритміку «Паруса».

У поезії «Do B... Z» Міцкевич вдається до чергування не так частих у його творчості 4-стопного і 3-стопного ямбу, тобто чергуються вісім і шість складів у версах. Чоловічі рими зберігає й у перекладі Григорій Кочур, але його верси значно довші – по десять і сім відповідно при перехресному римуванні. Загалом видається не дуже вдалим відтворення енергійного за рахунок коротких версів та ямбічних стоп ритму оригіналу амфібрахієм із цезурами в довших версах і леймами, які хіба що передають певну «рубаність» поезії Міцкевича.

Сонети в польському оригіналі та в українському перекладі, точніше – їх ритміка визначалася національними традиціями. Міцкевич писав їх із дотриманням звичних для польської літератури силабічних 12-складників із цезурою після 7-го складу й постійними наголосами на 6-му і 12-му складах винятково з жіночими римами. Українські перекладачі (насамперед ідеться про М. Рильського) звертаються до 6-стопного ямба з чергуванням жіночих/чоловічих або, навпаки, чоловічих/жіночих рим. Здається, про що тут ще говорити? Там і там використовується традиційна для національних сонетів ритміка. Проте варто додати, що в українській та російській поезії можна писати сонети й сонетоїди 5-стопними і 6-стопними ямбами. Канонічнішими вважаються якраз перші з них, але українські перекладачі сонетів Міцкевича вдаються якраз до других, бо вони значно ближчі за кількістю складів (13-12) у версах до польського оригіналу (13).

Отже, особливості польської й української мов мають дуже важливе значення для відтворення при перекладі специфіки ритму в оригінальному тексті. Але не меншу роль відіграють впливи культурної традиції: яка система версифікації утвердилася в тій чи іншій літературі, які розміри є поширенішими, який ритм використовувався у подібних за мотивами творах тощо. Це стосується як культури народу-реципієнта, так й інших літератур, що

ми бачили на прикладі впливу «Паруса» М. Лермонтова при перекладі «Żeglarza» Міцкевича українською мовою. Як наслідок, відтворення чи трансформація ритму оригіналу в перекладі є не тільки чинником формального рівня, але й суттєво впливає на зміст поезії, а перекладач стає, свідомо чи несвідомо, співтворцем як нової форми, так і нового змісту.

Література

1. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха / М.Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
2. Жирмунский В. Введение в литературоведение : курс лекций / Под ред. З.И. Плавскина, В.В. Жирмунской / В.М. Жирмунский. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 464 с.
3. Качуровський І. Нарис компаративної метрики / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Український Вільний Університет, 1985. – 119 с. (Серія: Підручники, ч. 8)
4. Міцкевич А. Кримські сонети / Адам Міцкевич. Сімферополь : Таврія, 1983. – 168 с.
5. Міцкевич А. У дружньому домі / Адам Міцкевич. – Львів : Каменяр, 1994. – 191 с.