

АДАМ МІЦКЕВИЧ, ДЗЯДИ: ІМПРОВІЗАЦІЯ КОНРАДА

Інтерпретація та проблеми перекладу

О. Гнатюк: Як підґрунтя в роботі вибрано три тексти — польський, який походить з видання 1948 року (академічне видання Міцкевича, здійснене після війни), переклад Віктора Гуменюка (здійснений, здається, нещодавно і запропонований до видання) і білоруський переклад Сержа Мінкевича. На цих трьох речах я й хотіла б зосередитися. Але, перш ніж перейти до самого розгляду проблеми, треба сказати загалом про момент, в якому з'являються *Дзяди*, тобто “момент у творчості Міцкевича”; про те, чим є ця драма, і нарешті — про головні напрями інтерпретації цього твору.

Дзяди, як відомо, складаються з трьох частин. Мала бути написана ще одна, але вона лишилася незакінченою. Відомі тільки ескізи цієї частини (не хочу казати “четвертої частини” — а чому, це буде зрозуміло з подальшого викладу). Отже, друга і четверта частини постали перед Листопадним повстанням 1832 року, натомість третя, з якої походить велика “Імпровізація”, — це т.зв. «*Dziady drezdeńskie*», написані після цього повстання. Момент цей дуже важливий для Міцкевича. Він не бере участі «*w tym zrywie narodowo-wyzwolenczym*» — в національному рухові, за що його дуже різко картали сучасники, і, зрештою, він сам усвідомлював болісність цього факту. Між 1828 і 1832 (або 1829 і 1832) роками Міцкевич переживає особливий період: у цей час поет намагався творити для народу («*by moje pieśni zabłądziły pod strzechy*»). Це давнє бажання, і в 1832 році воно, можна сказати, знов повернулося до нього. Цей злам, що тривав два з половиною роки, був своєрідною драмою в творчості Міцкевича. Якраз *Дзяди* — третя частина поеми і, зокрема, фрагмент «Імпровізація» — є спробою розв'язати дилему: індивідуалізм чи участь у суспільному й національному житті? індивідуалізм чи — як це відбувається в *Дзядях* — розчинення в народі?

Коли йдеться про інтерпретації, то цей твір завжди трактують як найкращий зразок польської романтичної драми, але це також драма з історичним і політичним сенсом, драма, яка дуже часто інтерпретується як “національна містерія” (*misterium narodowe*), і, нарешті, романтична метафізична драма.

Що в ній найхарактерніше? По-перше – відкритість форми, а по-друге, як і в кожній романтичній драмі, — переплетення ліричного, епічного й суто драматичного елементів. Що ж до її постановок, варто зупинитися на одному моменті. *Дзядів* вважали літературною п’єсою — “*dramatem niescenicznym*”. Однак у ХХ ст. з’явилося щонайменше десять її постановок. Була серед них одна особливо відома – з 1967 року, здійснена у Варшаві Денюком. Звучання вона мала дуже патріотичне, і дуже прочитувався в ньому протест — напевно не проти окупанта та системи як абстракцій, бо забарвлення постановка мала виразно ангиросійське. Відгуки й загалом реакція громадськості були настільки гострими, що *Дзядів* дуже швидко зняли зі сцени. Тоді, в березні 1968 року й відбулося, так би мовити, нове і незвичайне втілення цієї драми, — коли студенти Варшавського університету, протестуючи проти заборони постановки, фактично ні за що опинилися по тюрмах, були виключені з університету і т.д. Дуже багато хто інтерпретував це як чергове втілення *Дзядів* у національній історії. Звичайно, є тут перебільшення, але тоді це прочитувалося саме так.

І, нарешті, ще одна думка, яку варто зачитувати, — одна з багатьох, але характерна, зокрема, тим, що висловлює її такий авангардний поет як Юліан Пшибось, вважаючи, що неможливо виставляти «Імпровізацію» Конрада на сцені:

Ukazany na scenie Konrad, mówiący to, co znamy z lektury, nie pomaga naszej wyobraźni, lecz jej przeszkadza [...]. Nawet genialny aktor nie podźwignie głosem, mimiką i gestami tego monologu tak wysoko, jak wysoko wzniosła go olbrzymimi obrazami fantazja i uczucie poety, jak wysoko wzbija on naszą wyobraźnię i porusza serce. Żaden aktor nie sprostą tym nadmiernym sprawom, które, jakkolwiek byłyby wypowiedziane, będą brzmiały w ustach człowieka widzianego, udającego poetę, jak obrażający nietakt, popełniony wobec tych największych słów, jak deklamacja. Jak więc pokazać na scenie «Improwizację»?

Далі Ю.Пшибось веде мову про можливі вирішення і звертає увагу на основне. Сцена відбувається в цілковитій темряві — отже, уява глядача може працювати оптимально. Хто такий Конрад? Над цим тривалий час розмірковують різні дослідники, і треба сказати, що до кінця це з'ясувати неможливо. Безперечно, Конрад — самовитвір, тобто, він сам себе творить у цій імprovізації. Правда, у пролозі до “Дзядів” ми читаємо, що герой записує на стіні таке: «Gustavus obiit, diecnatus est Conradus», тобто “помер Густав, народився Конрад”. А це ще й вказівка на інші твори Міцкевича — на четверту частину *Дзядів*, яка була написана раніше, ніж третя, і на *Конрада Валленрода* — твір, який з'явився безпосередньо перед третьою частиною *Дзядів*.

Дуже багато дослідників наголошують на тому, що постать Конрада — це “порт-пароль” автора, експлікація, так би мовити, самого Міцкевича. Так це, чи ні? Чи його імprovізація — вияв крайнього індивідуалізму? Яка настанова самого Міцкевича — чи він усе це підтримує, чи відкидає? І ким є той брат (чи отець, ксьондз) Петро, який у наступній сцені стає екзорцизмом над Конрадом, тобто виганянням злих духів? Чи не він якраз є “порт-паролем” автора? З цілого твору постає думка, що ані один, ні другий не є “порт-паролем” автора, що це просто дві різні сторони однієї душі, які одна одній перечать і між собою борються. Це, так би мовити, прояв внутрішньої боротьби, через яку під час писання проходив Міцкевич, — тобто, прояв певного стану його свідомості.

На “ustęp” «Do przyjaciół Moskali» і відповідає Пушкін своїм *Медным всадником* — *Miedzianym jeźdźcem*. Тобто, твір здобув досить живий відгук, який, власне, не затримався в часі. Натомість, надзвичайно дивним і несподіваним, здається, є те, що перекладу його українською мовою, фактично, не існує. Так само було й з перекладом білоруською. Тобто, переклади другої та четвертої частин були, а от третьої — не було. Яка причина того, що, фактично, найголовніший текст у польській культурі, а зокрема, в культурі романтичній не перекладається українською чи білоруською мовами?

Тут є, очевидно, декілька різних відповідей, які не обов'язково будуть суперечливими. Одна з них така: це різко антиросійський твір, отже, перекладений українською мовою, він матиме таке ж антиросійське звучання і, ввійшовши в українську культуру, може стати такою самою зброєю, якою був для поляків.

Слухач: Тоді як російською мовою він був перекладений...

О.Г. Звичайно. Це одна з можливих відповідей. Починаючи від зламу ХІХ-ХХ ст., дуже часто трапляються висловлювання — і то дуже імени-тих та цікавих людей — про те, що, мовляв, українська мова недостатньо вироблена, аби нею можна було перекласти такий шедевр, *arcydzieło*, — твір дуже складний під кожним оглядом: інтелектуальним, емоційним, під оглядом структури... Українська мова ще не доросла, мовляв, до того, щоб нею висловлювати такі складні речі. З цим годі погодитися, а для “участі в дискусії” можна “запросити” білоруський текст. Він далеко не досконалий, але, якщо відповідати таким чином, що українська мова не надається для адекватного перекладу *Дзядів*, то відповідь буде дуже проста: білоруський переклад набагато кращий. Отже, я просто проголошую певну тезу: суть не в тому, досконала чи недосконала українська мова, а в тому, що в ній немає цього інтелектуального здобутку. І друга теза: відсутність українського перекладу *Дзядів* — це проблема політичних заборон і колоніального становища.

Тут варто зробити маленький екскурс в інший твір Міцкевича, *Пан Тадеуш*. Відомо, що *Пана Тадеуша* переклав Максим Рильський, що цей переклад вважається конгеніальним і т.д. (До речі, це єдиний переклад з іноземної літератури, окрім російської, який був використаний для 11-томного *Словника української мови*. Очевидно, мовникам не потрібно пояснювати, як це робилося: вибиралися різні твори і розписувалися на окремі слова, а в словникових статтях, відповідно, з’являлися посилання на ці твори.) Автоматично виникає питання: а чому ж Максим Рильський не переклав третьої частини *Дзядів*? Автоматичною є й відповідь: занадто політично звучала третя частина. Тимчасом у Максима Рильського це ви-йшло б значно краще, ніж у Віктора Гуменюка.

І ще є одне питання, про яке варто говорити прямим текстом. Українська полоністика у післявоєнний час розвивалася фактично під крилами однієї людини. Це — Григорій Вервес. Відомо, хто такий Григорій Вервес і який рівень літературознавства він презентує, а саме з його оточення вийшов перекладач Віктор Гуменюк.

Що ж означає саме слово *імпровізація*? В найбільш поточному розумінні це текст, що його поет імпровізує перед втаємниченою публікою — скажімо, в якомусь аристократичному салоні; найчастіше це текст ритмізо-

ваний (може бути віршований, але не обов'язково). В епоху романтизму таке явище було дуже розповсюджене; якщо згадати Шопена, то вславився він саме своїми імпровізаціями; ними він і підкорив паризьку публіку. Це ж стосується романтичних поетів.

Отже, бачимо два елементи: *вірш* (ритм) і — головний — *публіка*. Читаючи початок «Імпровізації», усвідомлюємо, що вона відбувається в цілковитій самоті. Це взагалі заперечення потреби публіки. І досить незвична ситуація: те, що десь під сценою, в дужках, називається “імпровізацією”, вже буквально у перших вісімнадцяти рядках заперечується. Це вже ніякий не салон, а *камера, cela więzienna*, cela w klasztorze Ojców Bazylianów w Wilnie.

Можна було б сказати “келія”, — якби не те, що монастир отців василіян під час російської окупації (zaboru) був перетворений на тюрму. Якщо звертатися до автобіографізму, то йдеться про той момент у житті Міцкевича, коли після процесу *filomatów* і *filaretów* він перебував саме у цьому монастирі. Зрештою, це *nota bene*: досить показова річ, що саме монастир було перетворено на тюрму.

В «Імпровізації» на самому початку маємо дуже чіткий незмінний тринадцятискладовий вірш. З чим асоціюється такий вірш — принаймні, в контексті польської літератури? Тобто, це незвичний розмір — чи навпаки, дуже природний? Нестандартний, а чи настільки узвичаєний, що вже сприймається майже як проза?

У польській літературі 13-складовий вірш не є чимсь надзвичайним. Сучасні поети теж дуже часто користуються ним.

Успадкований 13-складник ще з доби бароко і з класицизму. У Міцкевича цим розміром написана уся епопея *Пан Тадеуш*. Отже, це — розмір, найприродніший для польського вірша, зокрема, епічного. Що цікаво: імпровізація по суті своїй має бути ліричною, а з чого вона починається? Саме з епіки. Отже, тут ми вже вловлюємо певні протиріччя у самій структурі. Далі вірш іноді вибивається з цього головного 13-складового руслу, але дуже скоро повертається до нього. 13-складовий вірш найчастіше перебивається 8-складовим; а іноді, як у цьому дуже відомому фрагменті, маємо вже переплітання 13-складового і 5-складового вірша :

Czym jest me czucie?

Ach, iskrą tylko!

Czym jest me życie?
 Ach, jedną chwilką!
 Lecz te, co jutro rykną, czym są dzisiaj gromy?
 Iskrą tylko.
 Czym jest wieków ciąg cały, mnie z dziejów wiadomy?
 Jedną chwilką.
 Z czego wychodzi cały człowiek, mały światek?
 Z iskry tylko.
 Czym jest śmierć, co rozproszy myśli mych dostatek?
 Jedną chwilką.
 Czym był On, póki światy trzymał w swoim łonie?
 Iskrą tylko.
 Czym będzie wieczność świata, gdy On go pochłonie?
 Jedną chwilką.

Тут аж напрошується прочитання повторюваних рядків як певного приспіву, рефрену: «Iskrą tylko... Jedną chwilką...» Так воно є й з огляду ритміки.

Варто звернути увагу ще на одну річ: на 165-й сторінці оригіналу зустрічаємо різні голоси — з правого й лівого боку. Це одна з головних засад побудови цілої драми: верх і низ, góra – dół, права і ліва сторони, prawa strona – lewa strona. З правого боку — ті, хто наділений знанням справжнього, хто є носієм істинних цінностей. Голоси з правого боку — це, звичайно, ангели; з лівого боку — слуги Сатани. В інших частинах драми у такому ж значенні протиставляються верх і низ. Це нас відсилає до ширшого контексту: насамперед, до жанру містерії, а якщо брати до уваги цілісну структуру драми, — до *Фауста* Гете. Це абсолютно невідповідно, це — не просто ефектне порівняння.

Отже, якщо звернемо увагу спершу на початок, потім — на апострофу до пісні, то побачимо одну велику паузу, потім другу. Цитувати було б надто довго. Але в наступному фрагменті, почавши від вірша 94, відбувається саме згадуване «окрилення», тобто є два крила — праве й ліве; і якщо це уявити візуально, то постає якийсь неймовірний трикутник — з променями. Це ще один символ – Бога, всемогутнього і всевідаючого (Bóg wszechwiedzący). У нас на очах відбувається процес автокреації, самостворення. Той, хто говорить, злітає поза межі світу, огортає не тільки свій народ, але й усі народи, увесь світ, зірки, планети, і виходить поза

межі світу (по-польськи — “w zaświaty”), у потойбіччя, — але не в темінь, а в простір, де він має розмовляти з Богом. І далі цей виклик Бога на прою доходить до цілковитого блюзнірства. Герой хоче бути не тільки рівним Богові, але й претендує на частину того, що належить лише Богові, тобто — владу над людьми. Але якщо Господь Бог дає людині “вільну волю”, то герой (і в цьому тексті це дуже виразно видно) хоче позбавити людей цієї “вільної волі” і перебрати її на себе.

Chcę chuciem rządzić, które jest we mnie;
Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie:
Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
Spełnią, tym się uszczęśliwią,
A jeżeli się sprzeciwią,
Niechaj cierpią i przepadną.
Niech ludzie będą dla mnie jak myśli i słowa,
Z których, gdy zechcę, pieśni wiąże się budowa; —
Mówią, że Ty tak władasz!

[pp. 156-164]

І далі:

Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz,
Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył,
I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo,
Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!

[pp. 166-169]

Отже, на початку маємо спробу розмови і спробу поединку, готовність “на прою стати”. Тут уже бачимо, що мовець вважає себе вищим за Бога. Гірше блюзнірство годі навіть уявити; саме на цей блюзнірський кінцевий фрагмент дуже часто звертали увагу інтерпретатори. І врешті мовець обриває, а продовжує голос диявола: «Carem!» Парадоксально те, що диявол рятує Конрада і що в цьому провини Конрада немає. Так принаймні інтерпретували цей фрагмент. Саме голос диявола мовив «Carem» — і в цьому, мовляв, найбільше блюзнірство.

Тут я хочу звернутися до відомої світоглядно-просвітницької дискусії — *dyskusji oświeceniowej*, про те, ким є Бог і як інтерпретувати зло у цьому світі. Отже, доказом того, що Господь не є любов’ю, було зло, яке існує у світі. Конрад, який є речником цієї любові, який говорить в ім’я

любові — любові до свого народу, стаючи на прох з Богом, фактично, повторює аргументи *oświecenia*, тобто, аргументи тих, проти кого він повстає. Знову черговий парадокс, чергове обернення згори вниз і навпаки. Цим я хочу підкреслити, що тут є декілька дуже важливих моментів, і насамперед, проголошення незмірного індивідуалізму. Або ще: джерелом натхнення є не Господь Бог (це виразно видно у першій частині «Імпрровізації»), а він, Конрад, який сам себе створює, і мало того — не потребує нікого, щоб творити і (як виникає з його слів) — бути щасливим, творячи. Тобто, ще одна ключова річ — самотність. Не тільки індивідуалізм, а й самотність. Зрештою, не випадково перше слово «Імпрровізації» — *samotność*.

Samotność — coś po ludziach..?

Як же виглядає спроба відтворення цього тексту українською мовою?

Самотність... В людях що? І що співець для них?

Вже в першому рядку бачимо не зовсім точне трактування оригіналу.

Samotność — coś po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?

Білоруський переклад:

Самота... Хто я людям? Я для їх пясняр?

Цей перший рядок найважливіший в усій «Імпрровізації», і варто зосередитися на ньому. «Czym śpiewak dla ludzi» польською мовою не мусить означати “*що є співець для людей*”; воно означає “*чи я співець для людей*”, “*хіба я співець для людей*”? Отже, справа не в людях, не в тому, чим є співець для них, а навпаки — чим є я! Вже сам цей перший рядок в українському перекладі — повна катастрофа й поразка. Є тут ще одна помітна річ. Хоча я дуже далеко від будь-яких патетичних висловлювань, але для мене це твір, сповнений певного пафосу. А пафос вимагає відповідного стилю. Під цим оглядом у тексті перекладу є багато моментів, що вражають своєю невідповідністю, наприклад: «Depse was, ...poeci» — і український варіант: «Що мені до вас, поети...» *Olewa po prostu*.

Нікудишній переклад, — і цей поганий переклад добре показує, чого не слід робити, перекладаючи. І що потрібно знати перекладачеві, коли він

береться за твір, до якого треба підходити з благоговінням, натхненно: z rewnym namiętnością. А саме цього тут абсолютно не видно — ані заглиблення у твір, ані відпрацьованої мови, ані будь-якої концепції. Це — поразка в усіх вимірах, і годі цей факт заперечити.

Отже, йшлося про 13-складовик, який чергується найчастіше з 8-складовим і рідше — із 5-складовим віршем. 13-складові розміри перекладач намагається зберігати, але це тільки намагання, бо не всюди йому вдалося дотриматися оригінальних розмірів. Натомість у цих коротших віршах усе йде врозріз з оригіналом — вже не тільки кількість складів міняється, але й переміщується цезура. А наскільки важливою є цезура, розуміє кожен, хто перекладає віршовані твори.

І ще одне: досить часто цей 13-складовий вірш має розмір ямба або хорею: розмір чергується залежно від настрою і від потреби тексту. «Samotność — coś po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?» — майже пeryлярний ямб. Тільки в кінці цей ямб міняється. Маємо тут цезуру після «ludziach»; від того, як ми заакцентуємо — «czym *śpiewak* dla ludzi» чи «*czym* śpiewak dla ludzi», — залежить не тільки ритм вірша, але й саме його прочитання.

Сл. У нас виникла ідея для обговорення. Тут справді неймовірно важке завдання для перекладача саме цього уривку, оскільки жанрово він означений як імпровізація. Переклад не може бути імпровізацією. Перекладач тут наштотується на проблему спонтанності, — хоча сам запис, очевидно, трохи гальмує її. Було багато свідчень очевидців (включно з Пушкіним), що Міцкевич був геніальним імпровізатором (здається, Пушкін саме з цього приводу написав свої «Єгипетські ночі», тільки там імпровізатор — іспанець). Тобто, Міцкевич, який володів рідкісним даром імпровізації і наділив ним свого персонажа, все таки опанував цей жанр на рівні тексту. А от як чинити перекладачеві, якщо для нього цей текст уже заданий, і всі оті ритмозбиви — імпровізація генія?

О.Г. Серед полоністів виникало безліч дискусій, одна з яких тривала ще років двадцять тому. Точилася вона навколо того, чи цей текст справді був імпровізацією, чи був написаний як імпровізація. Мене переконують аргументи на користь того, що це — абсолютно не імпровізація, а досконало переданий *стиль* імпровізації. Сам по собі текст є лише її відтворенням.

Сл. А які аргументи на користь того, що то була саме імпровізація?

О.Г. Сама природа імпровізації є така, що вона спрацьовує не на записування, а на момент. Є також свідчення тих, хто досліджував рукопис — там були правки, але не в самому рукописі, тільки пізніші, редакційні. Так що для мене цей аргумент переважає.

Сл. Але все-таки існує певна напруга: оскільки цей уривок названо імпровізацією, то він і несе риси імпровізації на всіх рівнях. Можна б уявити, якою мірою, відповідно до цієї напруги, можливо було вирішити завдання перекладу. Перекладачеві цей текст треба було ввібрати в себе, щоб він заіснував у свідомості — не тільки перед очима, запам'ятати його, зжитися з ним, і тоді спробувати зімпровізувати (та ще й встигнути записати) його українською мовою. Перекладач, намагаючись втрапити в ритм, вже, в принципі, апелює до імпровізації. Коли ці уривки читалися вголос, у мене перед очима зринали зовсім інші тексти — скажімо, «Золотий гомін» Тичини...

О.Г. ...І «Сонячні кларнети». І відгомони з Шевченка тут дуже виразні. Коли це читати із запасом української лектури, то можна “побачити” тих Шевченкових дітей.

Доказом *можливостей* перекладача є не лише білоруський переклад, який справді іноді дуже гарний:

О, мая песьня — зорка за мяжой Сусьвету...

Це звучить. А в українському:

О пісне, ти — зоря в безкрайї далині...

Все знищено. Це так банально, що просто руки опускаються.

Сл. Це штамп — штамп ХІХ століття.

О.Г. Тільки поет такий посередній, як Тимко Падура, міг би собі щось подібне дозволити. Але не вірю в те, щоб поет такий не дуже виразний і яскравий, як Костомаров, до такої банальщини опустився. І це дуже вражає. «Проймають гордий дух чуття палкі й бурхливі». Це на рівні советського штампу, відлуння такої собі псевдопатетичної советської

поезії. Я вже не кажу про звичайні огріхи: те, що українською можна було б перекласти як “гординя”, “ниха”, “гордість” (*duma*), передане як “погорда”. Куди вже далі? Перекладач навіть опускається до перекладу своїми словами сенсу, тобто: “*co poeta chciał powiedzieć, mówiąc...*” В будь-якому перекладі можна знайти щось гарне, якесь цікаве вирішення — чи на рівні образу, чи на рівні гарних знахідок, — а тут зустрічаються навіть такі банальні образи:

та моя любов земна
Не якусь лиш одну обіймає людину,
Мов квіт — комашка весняна.

Образ в оригіналі цілком прозорий: «*siada owad na kwiecie*». А тут — «обіймає». Як комаха обіймає квітку? Це просто якийсь абсурд.

Або ще один важливий контекст у Міцкевича — Святе Письмо. Як на мене, є два найважливіші контексти — *Фауст* і Святе Письмо. І ще вертаючись до тієї комахи:

Ta miłość nie na jednym spoczęła człowieku,
Jak owad na róży kwiecie.

Тут дуже виразне порівняння, і щоб зруйнувати його, треба вже зовсім не розуміти цього світу і поезії в ньому.

Сл.: В тексті оригіналу є:

Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kregach.

А в перекладі:

Протяг до небес і поклав долоні
На зорі — гармоніки кола безсонні.

Річ у тім, що скляна гармоніка — реальний інструмент, який на початку XIX століття, певно, ще існував. Вона складалася зі скляних дисків, з яких видобували звуки, торкаючись їх зволоженими пальцями.

О.Г. Інструмент, який асоціюється з чимсь дуже поетичним. Очевидно,

перекладач просто цього не знав. Йому це навіть на думку не спало!

А ось такий момент — порівняйте:

Не райська яблуня мені ту міць дала
І не звабливий плід знання добра і зла.

Mocy tej nie wziąłem z drzewa edeńskiego,
Z owocu wiadomości złego i dobrego.

Це ритмізований переказ Святого Письма, дуже виразний. В українському ж перекладі це звучить як фольклор — і в плані ритму, і навіть у тому, що перекладач розпочинає фразу з “не” — формули, усталеної, наприклад, в думах, та й не тільки в думах. Це дуже яскравий приклад. І перекладач це робить неодноразово, наближаючись то до банального советського штампу, то до не найкращих зразків народних пісень. Внаслідок цього він абсолютно на всіх рівнях спричинює зниження стилю і ще більше віддаляє переклад від оригіналу.