

ІВАН ФРАНКО – ПОЕТ БОЛЮ Й СПРОТИВУ: ДІАЛОГ З АНТИЧНІСТЮ

Перше, що здивує нас, коли прочитаємо “Безмежнеє поле...” в контексті європейської, зокрема, античної літератури, це голос Горація – пряма відповідь ліричному героєві, який верхи на коні тікає од власного болю: “Et post equitem sedet atra Cura” – *Й за вершником сидить чорна Журба* (III, 1, 40). Тут же видно образ: кінь у шаленому розгоні, весь у далину націлений вершник і невідступна чорна Журба, або, як у Франка, “жура-марюка” (1, 49)*, що за плечима того вершника, – малюнок (такий і є в котромусь із видань Горацієвої лірики), що може ілюструвати і античну, і сучасну, Франкову поезію:

Безмежнеє поле в сніжному завою,
Ох, дай мені обширу й волі!
Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною
І в серці нестерпнії болі.

Неси ж мене, коню, по чистому полю,
Як вихор, що тутка гуляє,
А чень, утечу я від лютого болю,
Що серце моє розриває.¹

* Тут і далі перша цифра в дужках вказує том, друга – сторінку.

¹ Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1980. – Т. 2. – С. 129.

Лиш одна тут суттєва різниця: античний поет, зійшовши з коня, збоку дивиться на спробу втекти від самого себе, а Франко – сам у тій втечі; античний – дораджує, роздумує (медитативна, розсудлива лірика), автор “Зів’ялого листя”, піддавшись ірраціональному поривові, попустив віжки своїм почуттям (експресивна, емоційна лірика).

Друге – це вражаюча формальна подібність між двома діаметрально протилежними щодо поетики й авторської позиції поетичними творами: цим же “Безмежним полем” та однією з Верленових поезій із циклу “Романси без слів” (*Dans l’interminable ennui...*)*. І тут, і там – мова про засніжене поле; і тут, і там, принаймні в зачині, ця ж ритмо-мелодика вірша; навіть за обсягом, не враховуючи Верленових повторів, ці два твори точно відповідають один одному: вісім рядків у Франка, шістнадцять (бо вдвічі коротші) – у Верлена. Погляд поета-символіста Верлена, одначе, інтравертивний, тож безмежне в нього не рівнинне поле, як у Франка, а нудьга (“У безмежній нудьзі рівнини”). Що в душі народної поетики екстравертивно увиразнює Франко, – те, вельми далекий від подібних тенденцій, скрупульозно затирає французький автор. У нашого, мовою Горація (“Поетичне мистецтво”, 361), – картина (*tabula picta, pictura*), зимовий пейзаж; у французького – *tabula rasa, чиста дошка*, де лише музика слів покликана передавати безмежність Верленової туги, того ж болю: *langueur, ennui, peine* – лексеми цього ж “больового” поля.

Саме ці два поети, Горацій і Верлен, – не з тих, чия поезія імпувала Франкові. Першому він дорікав браком “страсті” (49, 480); другому – надмірним захопленням формою, звукописом (31, 95–96), а ще, очевидно, натякаючи на його “Осінню пісню”, – “безпредметовою тугою, безцільним зітханням, меланхолією, мов осіння мряка” (3, 271), постійним перебуванням на теренах власного “я”, що у Франка, навпаки, підпорядковане боротьбі. І все ж саме біль, хай глибоко прихований, як у Горація-епікурейця, чи “безпредметовий”, як у Верлена, а чи акцентований, як у Франка, – саме він об’єднує цих трьох поетів, надає їхній поезії неперехідної, загальнолюдської вартості, адже всі

* Порівняльний аналіз цих творів – у нашій статті “Поетика І. Франка і П. Верлена крізь призму одного вірша й перекладу (Г. Кочур)” // Мовознавство. – Харків, 1996. – С. 334–340. (Третій Міжнародний конгрес українців 26–29 серпня 1996 р.)

“смертні”, за словами античних, однаково “нещасливі” (*miseri mortales*), усі однаково прагнуть щастя, лише розуміють його кожен по-своєму.

Та ледве чи знайдемо ще когось із поетів, де таким обширним, як у Франка, було б семантичне поле болю, справді, як у цій мініатюрі, – “безмежнеє”: саме слово *біль* у поетичних творах І. Франка трапляється 349 разів*; 317 – *мука*, 122 – *туга*, 99 – *розпука*; далі – *сум*, *смуток*, *жура*, *тягота*, *нещастя*, *горе*, *плач*, *жаль*, *печаль*, *тортури*, *гризота*, *пекло*, *пожар*, *скрута*, *тоска*, *гнет*, *пригноба*, *страждання*, *страсть* тощо. Додаймо прикметники та дієприкметники, що підсилюють те болісне почуття (*біль лютий, пекучий, нестерпний... горе непроглядне, тоска невтишима, журба могильна, почуття гірке, болюче, скажене...*), дієслова цього ж семантичного гнізда (*боліти, гнітити, давити, тиснути, пекти, жерти, краяти*), образи, що виразняють ті почуття (*горя й сумніву змрік, страстей сквар, пригноба, мов гора тяжить на серці* та ін.) – матимемо аж надто підстав для того, щоб назвати І. Франка поетом болю.

Є, щоправда, інший спосіб говорити про свій біль – не кажучи про нього прямо, навіть його приховуючи. Найкращим зразком – Горацій. У чотирьох книгах його од жодного разу не надібаємо слова “біль”; в усій же його поезії, включаючи еподи, сатири й послання, – звучить те слово лише одинадцять разів. Не рясніють твори поета золотої середини й суміжними з болем поняттями: *сум* (*tristitia*) трапляється лише двічі; *сумний* (*tristis*), в одах, лише десять разів; *страх* (*metus*) – шість разів і т. д. А тим часом Горацієві оди, наприклад, сьома з четвертої книги, до Торквата, – визнаний зразок напевду глибокого поетичного зворушення, що сконденсувалось у відомому вислові: “*Pulvis et umbra sumus*” (*Ми – тільки порох і тінь*); визнаний, однак, не так давно: щойно в другій половині минулого століття співвітчизники римського лірика називають його у своїх дослідженнях “поетом болю” (*il poeta del dolore*). Сягнувши найскладнішої техніки поетичного письма, Горацій тим самим глибоко приховав свій біль. Блискуча, бездоганна віршова майстерність, від якої справді вже давно відвик сучасний читач (М. Гаспаров), не дала йому зазирну-

* Дані беремо за дослідженням: Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики / Укл. І. І. Ковалик, І. І. Ощипко, Л. М. Полюга. – Львів, 1990.

ти в емоційну глибину Горацієвої лірики: за блиском не зауважували вогню, “страсті”, тобто – “правди”. Про такий, гораціанський, характер ліричного мовлення – Павло Русин із Коросна: “В пісні, десь на дні, у мистецьким схові, / Зблискує правда”.

А втім, Гораціїв вірш про чорну Журбу – якраз не з тих, де слід шукати глибоко прихованого почуття: в орієнтованій на реставраційну політику Августа третій книзі од Горацій виступає передусім як представник медитативної лірики – апелює радше до здорового глузду, аніж до почуття. Римський лірик, висловлюючись образом тієї оди, зійшов із коня, повернувся обличчям до свого болю, мов до ворога; те ж саме дораджує зробити й тому, хто піддався ірраціональному поривові – втечі. Отож одна й ця ж сама ілюстрація – кінь у шаленому розгоні, вершник, чорна Журба за ним – могла б слугувати обом поетам, з одним лише застереженням: Горацій, повторимо, на ту втечу дивиться збоку; ліричний герой “Зів’ялого листя” – сам на коні, сам жене його в надії вихопитись із власного “я”.

І в Горація, і в І. Франка, тій чи тій поезії, навіть у рамках “Зів’ялого листя”, властива різна міра ліризму. “Безмежнеє поле...” – з тих ліричних мініатюр, де в досконалій гармонії і поетична форма, і глибина зворушення. “Глибина” – майже в прямому значенні слова: “Досвідний нурук із мене: що в власному “я” там таїться / На болотистому дні – знаю, голубчики, й се!” (3, 343). Сам епітет “болотистий” недвозначно мовить про те, що Франко не полюбляв надто довго обстежувати підводну стихію; милішим був йому заклик Сенеки: “Emerge ad meliorem vitam” (*Випірни для кращого життя!*)², про що, врешті, й сам Франко у цій же “Майовій елегії”: “Сонце, погоду люблю, ясність і радісний сміх”, – зізнання, що так нагадує нам один із фрагментів Сапфо, яку Франко шанував за ширий вияв душевного чуття: “Красу я люблю / Понад усе / Й сонця ясне проміння”. І все ж перлинами своєї лірики Франко завдячує саме тим заглибленням – пірнанням аж до дна, тож мимоволі, змінюючи “книги” – “душею”, згадуємо: “...хто в ній пірне аж до дна, / Той, хоч і труду мав досить, / дивнії перли виносить” (2, 202).

² L. Annaei Senecae Ad Lucilium epistularum moralium quae supersunt ed. Otto Hense. Lipsiae, 1914. (22, 12). У дужках, тут і далі, перша цифра вказує порядковий номер листа, друга – абзацу.

Щодо тих перлин – найкраще сам автор “Зів’ялого листя” (саме тут – їх найбільше):

Втім – цить!
Яке ж то тихеньке ридання
В повітрі, мов тужне зітхання,
Тремтить?
Чи се моє власнеє горе?
Чи серце стріпалося хоре?
Ах, ні! Се здалека десь тільки
Доноситься голос сопілки,

І ось
На голос той серце моє потяглось,
В тім раю без краю воно заридало
Без слів.
Тебе, моя зоре, воно спогадало
І стиха до строою сопілки
Поплив із народним до спілки
Мій спів (2, 140).

У тих рядках наче доторк до недотикального – того, що Франко називає “вітхненням” (2, 357), “приливом чуття” (3, 14), того, що бере свій початок переважно від звукових, музичних, вражень. Так і Горациєве натхнення (ἐνθουσίασις) визріває з ледь чутних неспорядкованих звуків, як в оді до Калліопи (III, 5–8):

Ви чули? Що це?.. Може, лиш я піддався
Омані милій?.. Бачиться, йду вже, ген
На звуки ті крізь гай священний,
Гомін джерел чую, вітру подих...

Ледве чи можна точніше й водночас сердечніше, як у Франка, сказати про те, що дійсно йде з найпотаємніших глибин душі: “Поплив із народним до спілки / Мій спів”...

Годі не зауважити, що писані в приливі чуття Франкові ліричні твори щонайтісніше пов’язані з народною піснюю; та й самі вони народилися для того, щоб свого часу поєднатись із найвідповіднішою

для себе мелодією*. Годі й того не спостерегти, що саме ті твори належать до тих, які й “на волосинку не відхиляються від мистецької вершини”; інакше, продовжуючи думку Горація, “стрімголов скотилися б у прірву” (“Поетичне мистецтво”, 378). Ніщо тут не дисонує з високим камертоном народної пісні, навпаки, автор збагачує її новими тонами, відтінками, гранями думки й почуття. Та й праця над віршем не відчувається – спів справді “пливе до строю сопілки”**. За метафорою “пливе” – неперервність пісенної традиції (про це в Шевченка: “Свою нудьгу переливала / В свою дитину”), що є запорукою національної ідентичності народу.

Отож І. Франко ледве чи міг би сказати про свою ліричну поезію те, що про свою – Горацій: “*Operosa carmina fingo*” – *Складаю свої трудні пісні* (Оди IV, 2 30-31); “трудні”, бо до кожного слова приглядався, дослухався, важив його, пробував “на дотик” – пальцем (δάκτυλος, віршова стопа, дослівно означає “палець”). У Франковому “Пісня і праця – великі дві сили” (1, 74) – не про ту, що її вимагає досконалий вірш, скрупульозну працю поета, а про важке гарування на неозорій, де “так багато кукілю” (3, 268), просвітницькій ниві, про труд, що його символізує у нашій культурі, власне, І. Франко – великий Каменяр. Озираючи саме Франкову неозору спадщину, найкраще розуміємо походження слова “культура” (лат. cultura) – “обробіток землі”, недарма ж так часто у Франковій поезії вирізьблюється образ плугатяря: “В устах тужливий спів, в руках чепіги плуга...” (1, 60). Франко працював наполегливо – налягав на чепіги плуга, вів ріллю, а не витончену мережку вірша. Не стилос, за порадою Горація (Сатири, I, 10, 72), повертав, виправляючи написане, а плуга перекидав на нову борозну. Це стосується не лише оригінальної, а й перекладацької творчості. Хіба можна уявити собі І. Франка, який, перекладаючи, скажімо, Горація, роки життя кладе на те, щоби вникнути у найтонші нюанси поетичної майстерності римського лірика, а згодом мізкувати над тим, як усі ті тонкощі передати засобами української мови?..

* Такою видається музична інтерпретація поезії “Червона калино, чога в лузі гнешся?” – як почув її Б. Янівський: не уявляємо собі, що можна якось по-іншому почути ті слова. Не скажемо цього, однак, про “Безмежне поле...”: динамічна пластичність образів настільки тут самодостатня й цілісна, що музика, хай яка висока, усе ж сприймається як щось додане до твору, акцидентне.

** Як у Горація – “до строю лесбійської ліри” (I, 1, 34).

“Хист чи майстерність потрібніша віршам – ось де питання”, – руба ставить проблему Горацій у “Поетичному мистецтві” (408–411); сам же відповідає: “Та, як на мене, то й пильність сама, без природного хисту, / Як і без пильності хист, – це слово пусте: вони в парі, / В дружбі й у праці взаємній і сили, й ваги набувають”. Франко, з усього видно, лише частково міг би погодитися з Горацієм. Віршам, акцентує він, потрібна передусім “страсть”, “іскра Прометея” – “огонь в одежі слова”; “слова – полова” (3, 109)*. Що для Горація було найважливішим – *сув’язь слів, їхній світлий порядок* (iunctura, lucidus ordo – “Поетичне мистецтво”, 41, 242), з чого й викрешував іскру живого вогню, – того Франко й справді не встигав пильнувати, про що й сам неодноразово: “Що слово до слова нескладно складаю – / Простіть мені!” (1, 40). Той вогонь для Каменяра – у “силі виразу і безпосередності чуття” (2, 120), у вагомості “змісту”; вага ж (“як много важить слово”) – від тепла й сердечності, що у слові (3, 172). В акцентуванні змісту чувається заклик стоїків – прив’язувати вагу не до слів, а до діла, до зігрітої почуттям думки: “Non verbis serviamus, sed sensibus” – *Слугуймо не словам, а думкам* (Сенека, 9, 20)**.

Франко подекуди, може й свідомо, залишає вірш неопрацьованим, протиставляючи себе тим, хто, не знаходячи “духу до стихів”, надолужує “поезією слів і незайманих звуків” (очевидно, натяк на Верлена), одне слово, не захоплюється “формою блискучою, гладкою” (1, 148), – коли слово, це знову Сенека, “більше дзвенить, аніж важить” (39, 5). Справді геніальний у своїй простоті підсумок щодо цих міркувань – в адресованій О. Лунатикові поезії (“Я не геній, синку милий...” – 3, 267): “Для голодних пік сквапливо / Разовий, не панський хліб...”, де кожна метафора, висновуючись із біблійної даліни, щонайглибше проникає у сутність Франкової поезії. Врешті, й у “Каменярах” (1, 68) можна відчутти натяк на цю не вельми делікатну, як і саме життя, важку працю (“...ми лиш каменярі”): поет *лунає* камінь, а не оздобно його відточує. І насамкінець. У своїй рецензії на переклад “Сербських народних дум і пісень”

* Згадуємо, що Прометей подав людям викрадену в Зевса іскру, заховавши її у соломинку: іскра – “зміст” (чи “вміст”), соломинка – “форма”.

** Цікаво, що лат. *sensus* означає водночас і думку, й почуття. У Т. Шевченка про це – метафорою: “Одна думка усміхнеться, / А друга заплаче”. У Франка: “Думи, діти мої, / Думи, любі мої! / З усміхнутим лицем / В тій понурій тюрмі!” (1, 34).

М. Старицького І. Франко висловлює думку, яка проливає світло на його ж стиль, чи то пак спосіб праці над віршем: “Лицарям ту ніколи було убирати свої думки в гладку форму, ніколи було подумати о однолітом тоні”³. Що стосується поетики Франкових творів, те якоюсь мірою, можливо, визначає й характер самої мови: Франко не надто її “вичищує”; навіть про високе, шануючи місцевий колорит, нерідко мовить “мужицькими” словами.

“Безмежнеє поле в сніжному завою...” Перший штрих ліричної мініатюри наче суперечить самій же мініатюрі: безмежність – у рамках усього двох строф, восьми віршових рядків. Одначе мініатюра, як і крапля (“мов у краплі води”), прагне заперечити свою малість – виходить на широкі обрії, де неосяжність простору, макросвіту, переливається у незмірність душі – мікросвіту. Такими, просторовими, є знані мініатюри: “Нічна пісня подорожнього” Й.-В. Гете, “Парус” М. Лермонтова, “Сокір і вежа” (Choro у torre) Гарсії Лорки, чимало інших; такими – й “короткі пісні” японських поетів, наприклад, Ісікави Такубоку: “Як поїзд могутній / пустелю чи степ – / так інколи біль / моє серце / пронизує”⁴. Отож Горацієву сентенцію “Поезія – то наче картина” (“Поетичне мистецтво”, 361) можна б уточнити: “картина, але – без рамок”. Що конче потрібне картині, без чого вона не має своєї цілісності, із того мовби виламується поезія, як у Франковій мініатюрі, де предметом зображення – відкритий простір (у сніговій млі навіть обрію не видно) і розгонистий рух. Якщо картина *перед* нами, то поезія, як і музика, реалізується у нас самих – розгортається у просторі, в русі й у часі.

Повна прикметникова форма “безмежнеє”, акцентуючи просторовий безкрай, сигналізує водночас народно-пісенну тональність твору; справді, “много важить” не лише слово, а й літера: з тією формою вдихаємо (“вітхнення”) атмосферу саме нашої пісні (тут, до речі, й спіткнувся б інтерпретатор мініатюри), входимо у почуттєвий світ

³ Друг. – Львів, 1877. – Ч. 6. – 23 мая. – С. 109.

⁴ Ісікава Такубоку. Лірика / Переклад з японської Г. Туркова. – К.: Дніпро, 1984. – С. 124.

народно-пісенних, образів*, передусім – образу поля. Воно ж, простираючись перед очима відкрито (лаг. palam), хвилюючи своєю розлогістю, звучить для нас іще й своєрідними, історично зумовленими, конотаціями – нотками туги, що в нашій пісні (“Ой полечко-поле...”, “Забіліли сніги...”, “Ой у полі сніжок трясє ...”, та й у Франка: “Із поля праці до терпіння поля”, (3, 286). Пісенні штрихи відчутні не лише в епітетах (поле “безмежнеє”, “чистеє”; біль – “лютий”), а й у метафорах: “вихор гуляє” (у Шевченка: “гуляє по полю”), “серце розриває”. А ще – у ритмомелодиці вірша.

Можемо й тут, окрім атмосфери народної пісні, відчути й античний подих. Він – у тому віршовому розмірі, поєднання дактиля з хореем (— ∪ ∪ — ∪), відомому як адонієвий вірш, що вчувається в інших, виразно пісенних творах “Зів’ялого листа”: ”Червона калино, чого в лузі гнешся?..”, “Ой ти, дівчино, з горіха зерня...”, “Ой жалю мій, жалю...” та ін. Тут, щоправда, цей зітхальний вірш (первісно виступав в оплакуванні Адоніса) попереджений затактом – нашим пісенним “Ой”: “Ой | жалю мій, жалю...”**

Густій фольклорній барві Франкової лірики, зауважмо ще раз, відповідає тенденція автора всіляко акцентувати саме зорові образи, увиразнюючи їхню пластичність. Хай це весна (“...мов дівчина у вінку”), хай літо (“Червона калино, чого в лузі гнешся?..”), хай осінь (“Розвійтеся з вітром, листочки зів’ялі..”), а хай зима – всюди виразний малюнок. Тут, на тлі завірюхи, мальовничих штрихів не так багато, але вони точні й місткі: “завій” сприймаємо і в прямому значенні (снігова крутія, хурделиця), і метафорично – як пов’язка, “чалма”***:

* Зважмо, до речі, як багато втрачаємо, усуваючи ознаки народно-пісенного, врочистого стилю передусім із мови Богослужіння (“пресвята” замість “пресвятая”, “прийдіть” замість “прийдіте”), не дбаючи й про відповідність письма словесного до музичного, взагалі про мелодику фрази.

** Співзвучна з адонієвим віршем і космогонічна карпатська колядка, що походить з епохи світового дерева, тобто з III–I тис. до Р. Х.: “Коли не було / З нащада світа, / Тогди не було / Неба, ні землі / А но лем було / синєє море, / а серед моря / зелений явір”. Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / Упоряд., передмова та переклади Михайла Москаленка. – К.: Дніпро, 1988. – С. 11, 48.

*** В іншому контексті – “блискауча кучма” на Хребет-горі (3, 345), що є виразною ремінісценцією оди Горация (I, 9), де під сніговою шапкою виблискує гора Соракт, нині Soratte, що на північ від Риму.

поет звертається і до засніженого поля, і до коня, і в цьому теж виразний тон народної пісні. На каламутному, блідому тлі – темні образи коня і “жури-марюки”(тут – болю), що за плечима вершника. Контраст, як і в Шевченка (думи – на папері), прихований, але тим самим іще сильніший: “сумними”, темними рядами – на папері; “лютий біль”, “жура-марюка” – на засніженому тлі.

“Поезія, – доповнили Горація пізніше, – це картина, яка промовляє” (на відміну від картини – “поезії, яка мовчить”). “Безмежне поле...” промовляє у Франка не лише зоровими, а й звуковими образами. Це – голос завірюхи, вихору, що гуляє полем. Певна річ, не знайдемо тут такої, як у Верлена, звукової палітри, на це не дозволяє доволі стислий порівняно з французькою діапазон голосних (п’ять – проти шістнадцяти), і все ж, дослухаючись до Франкового тексту, вловлюємо звукову канву, з якої проступає динаміка образу. Звукотворчим тут – саме той штрих, який впроваджує поет для акцентування зорового образу – “завій”; на нього, мов на камертон, настроєні й інші, такої ж тональності, слова: *завою – волі – болі – полю*. Іменник “завій” у такому контексті перегукується з дієсловом “завивати”, “тужливо вити” (“Сердитий вітер завива...”). Згадуємо також “Зимний вечір” Пушкіна: “Буря мглою небо кроет, / Вихри снежные крутя; / То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя...”. Так чи інакше, маємо у Франка зразок майстерно озвученої картини, де внутрішнє, душевні переживання ліричного героя, постає перед читачем у динамічній, сповненій експресії пластиці.

“Ох, дай мені обширу й волі!”... Як голодному – хліба, спраглому – води, виснаженому – снаги матері-землі, бодай її краплю, так тут – обширу й волі. Двох речей, що так потрібні і яких так часто бракує. В’язниця тому й страшна, що позбавляє людину одного й другого водночас. Після епічного за своєю розлогістю й ліричного за пісненими асоціаціями зачину-звертання, що в першому рядку, тему болю започатковує вигук “ох” (лат. *oh*), що сигналізує перехід до особистого, суб’єктивного в ліричному мовленні, адже знамените наше “ой” (так цей вигук звучав і в старогрецькій: *οἶ*) належить народно-пісенній стихії.

“Обшир” (простір) і “воля”, тобто свобода дій, два тісно між собою пов’язані поняття, – найуживаніші поряд із “болем” лексеми у Франковій поезії. І це зрозуміло, бо ж відкритий простір, видимий

світ у трьох його поставах – суходіл, море, небо – звичайно контрастує із станом душі, коли, затиснена (“тоска”) й пригноблена тугою (“тугий”), вона опиняється мов у глухому куті. Звідси й прагнення вихопитись із тіснин, “льоху”, до світла й простору, вище – *excelsior*. І звідси, противагою до “больової” й “гнітучої” лексики, – ключове у Франковій поезії слово – “порив” та похідні й близькі за значенням: “рвати”, “пориватися”, “перти”, “пертися”, “опиратися”, “йти вгору”, “проти хвиль плисти” тощо.

Та “лінія опору”, до речі, є чіткою межею поміж поезією болю й спротиву, якою вона є у Франка, і поезією Верлена, який залюбки перебував у своїй болісній, тягучій нудзі, висновуючи з неї неповторну в матеріалі своєї мови музику слів. Людина Верленової вдачі, якщо словами Еврипіда, відчула б себе нещасливою, ставши щасливою: пересохла б джерело поезії. Одне слово, Франко йде проти вітру, проти хвиль, “назустріч недолі”; Верлен – у вітер (*au vent*), з вітром, мовби розчиняється у ньому; залишається – така ж, як і вітер, не спостережна для ока, а лише для вуха відчутна музика слів.

І. Франко не належав до тих, хто, як мовилось у Галичині, “звиджував світ”. Не був, однак, й з тих, хто звук озирати світ Божий крізь вікно, як Діоген – зі своєї “бочки”. Не вибудовував, як Гораций, комфортного для душі *малого простору* (*spatium breve*), ані, як засланець Шевченко, не вимріявав для себе тихого куточка в Україні, де б міг одпочити душею, – був задивлений у широкий простір. Пробивався до нього, до світла – лупав скалу. У слові “про-світа” – той дійовий, навіть бойовий (про-боєм, про-сіка) префікс “про-”. Часто використовуючи військову лексику, Франко наголошує, що він не тільки ратай, а й ратник на просвітницькій ниві: “в праці сконать” (*in actu mori* – у Сенеки: 8, 1) – наче скласти голову на полі бою, бо в житті, читаємо у цього ж Сенеки (96, 5), – то наче на війні (*vivere est militare*): “Лиш боротись значить жить” – у Франка (1, 35). Та якщо античний мислитель ставав на ту службу заради власної свободи (“Слугувати філософії – справжня свобода”, 8, 8), то Франко став “рабом волі” із синівського почуття обов’язку перед своїм народом: “Як син селянина-русина, вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почуваю обов’язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я

міг видрапатись на висоту, де видно світло, пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали” (31, 31). Усіляко приземлюючи те почуття (“собачий обов’язок”), І. Франко в душі римського правового гасла: “Do ut des” (*Даю, щоб ти дав*) усе ж ніс те “тяжке ярмо” не проти волі (*invite*), інакше б його праця не випромінювала такої потужної енергії добра. Мовив же св. Августин у “Сповідях” (I, XII): “Ніхто проти своєї волі не робитиме добре, хоч би й добром було те, що він робить”.

Отож своєю життєвою *позицією* (теж із військової лексики) Франко не тільки увиразнив слово “обов’язок”, що є земним відповідником високого “покликання” (голос Божий, у римлян – Мінерви), а й розкрив його етимологію (“в’язати”) – воно асоціюється у нього з образом Лаокоона, якого беруть у кільця велетенські змії (“Енеїда”, II, 216): “ланці, мов гадь, обвили” (1, 66); у тих путах, як міфічний Лаокоон, – і весь люд, “велетень” (1, 58). Але їх, тих пут, що “обкручують, немов холодні чорні змії”, не треба лякатися (2, 304): пута – для “безсильного”, “утлого” тіла, а для вічного, всюдисущого духа вони – ніщо (1, 55).

“Позиція”, у військовому розумінні слова (від лат. *ponere* – *ставити, класти*), – це передусім тверда постава, вміння твердо стояти на землі. Про це, до речі, – ще Архілох, знаменитий лірик і найманий воїн: йому до вподоби не ставний, причепурений і пихатий стратег (воєвода), а той, хай і непоказний, приземкуватий, хто наче вріс у землю ногами, у кого серце сповнене мужності⁵. Франкові “Каменярі” – то наче вибух стисненого в ядро Вергілієвого “Fit via vi” – *Дорогу прокладаємо силою* (“Енеїда”, II, 494); два ритмічні удари (≠ ∪ ∪ ≠) – наче дві відвойовані п’яді землі, два важкі кроки на шляху поступу.

Годі знайти, коли йдеться саме про таку позицію, стійкішого воїна, аніж І. Франко, який і в прямому, й у переносному значенні слова, по-музицькому, босоніж, стояв на землі, чув її живий дотик – “шкіру” землі (3, 344), був у неї закорінений; лише так, словами Горація, можна сягнути верхів’ям, тобто головою (*vertex* – це водночас *верхів’я дерева і голова*) небесних сфер. Отож, коли читаємо в С. Руданського (“Нехай гнеться лоза”): “Ти глибоко у глиб твердий корінь пусти, / Гілля вгору розкинь, та рости, та рости! / І весь світ обдивись...” – бачимо

⁵ Archiloque. Fragments. Texte établi par F. Lasserre. – Paris: Les belles lettres, 1958. – Fr. 93.

Франкову поставу, поета-мислителя, якому близькі були стоїчні засади – прагнення простору й світла. З висоти свого творчого зросту він озирає хтозна чи кому іншому доступні своєю розлогістю обрії. Але й тут тримається землі, здається, й по тих теренах ступає босоніж: “Блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури, я здавна збирав [...] поодинокі камінчики для моєї будови” (2, 179). На противагу до давніх мислителів і поетів, які полюбили дивитись на землю зверху, наче з висоти пташиного лету*, І. Франко, шануючи міф про Антея, пам’ятав, очевидно, й сувору правду, що в латинському прислів’ї: “Primum vivere, deinde philosophari” (*Спочатку жити, а вже потім – мудрувати*). Тож не так часто, як згодом неокласики, звертається до образів зоряного неба. Не випрошує крил для високого лету, тримається землі, але – не “гниючого болота”: “З орлами я не думаю дружити, / Та я опрусь гниючому болоту” (1, 88), – зізнається поет, натякаючи, вочевидь, на О. Олесья (“В болоті жаби рай звели...”). Не захоплюється ширянням над землею, а в неприязні до орлів, беркутів (“Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте...” (1, 63) вчувається приязнь до прикованого (теж – “ланцем залізним”) Прометея, якому орел, посланець Зевса, клював печінку. Не протиставляє високого творчого злету своєму низькому, селянському, родові, як це робить син відпущеного на волю раба Горацій, що “над скромним гніздом простер широке своє крило” (Послання, I, 20, 21), очевидно, – лебедине, як про це в кінцевій оді другої книги:

Уже пружніють, тоншають ноги, вже
Взялись лускою, вже – наче лебідь я,
Вже білий пух на пальцях бачу,
Чую, вже плещуть, де плечі, крила...

І все ж не чужим був і Франкові той тремкий, часто уві сні звідуваний, стан дивної метаморфози, що на мить повертає людині насолоду чогось ще у міфічну давнину втраченого, чогось такого, що по-

* Про це – Боецій у “Розраді від Філософії” (Боецій С. Розрада від Філософії. – К.: Основи, 2002. – С. 102.):

Крила для лету мені подаровано –
У небо б злинути на них.
Хай лише розум відчує їх помах –
На все земне згори зорить.

еднує непоєднання: легкість пір'їни з потугою велетня. Але, щойно пізнавши відчуття лету, – поет одразу ж горнеться до землі, до людей, чи то пак, горне їх до себе:

...І ти, мов птах,
Стаєшся легкий, мов ось-ось летіти!
Безмірну силу чуєш у руках
І весь ростеш у безмір... Люди! Діти!
До мене! Я люблю вас, всіх люблю!.. (3, 14)

І. Франко у такому розумінні – “заземлений”, і саме тому він весь у зростанні; така, Франкова, заземленість передбачає глибоку шану й любов до Землі, до всього живого, передбачає – віру. Інша річ – несумісна з духовним ростом (як же рости без кореня?) приземленість, що у своїй невірі, в орієнтованій лише на матеріальні потреби ненаситті виснажує й забруднює все довкола себе – землю, води, повітря. Схильність людини саме до такої “цивілізації”, що змітає будь-які заборони, відверто зневажаючи все, чому вчить нас природа, геніально, як про це вже мовилося, запримітив і підсумував знаменитою поетичною фразою Горацій у зверненій до Вергілія оді (І, 3): “Рине, все перейти готов, // Рід зухвалий людський, рве заборони ті ...”.

“Безмежнеє поле...”, побачене в його поривній динаміці, видається протилежністю до “Каменярів”, де всі емоції взято в кулак, усе підпорядковано єдиній, чітко окресленій меті; у “Безмежному полі” – хвилиanne бажання вихопитися на волю, порив (лат. *impetus*), у “Каменярах” – стійкість, навіть статика: “прикований ланцем залізним стою...”, рух ледь помітний, але неперервний (п'ядь за п'яддю) – поступ (*progressus*), тяглість, що римляни окреслюють словом *tenor* (від *teneo* – *тримаю*): тримати, не випускаючи з рук чи то чепіги плуга, чи кайло, чи весло – ось на чому наполягав автор “Каменярів”, ось що робив засадою своєї боротьби. “Але коли повсякчас битись, / То серце може озлобитись”, – зауважує у присвяченій І. Франкові поезії М. Вороний⁶. Іншими словами: “Хто відпочиває, тому до діла треба братися; хто ділом зайнятий, – до відпочинку. Порадься з природою: вона скаже тобі, що створила і день, і ніч” (Сенека, 3, 6). “Солодко, хоч іноді забути про здоровий глузд”, – зауважив Горацій, тонкий

⁶ Вороний М. Твори. – К.: Дніпро, 1984. – С. 162.

знавець життя в усіх його ситуаціях (Оди, 1У, 12, 28). Поезію, що у “Зів’ялому листі”, хоч і народжену з болю, Франко писав таки з приємністю, солодко, і то саме тому, зауважмо ще раз, що попустив віжки своїм найінтимнішим, що не коряться розумові, почуттям – дав серцю волю. Втім, застереження, яке М. Вороний адресує Франкові, ледь чи слушне: “серце може озлобитись” хіба тоді, коли обов’язок виконуємо і проти своєї волі, й без любові; вона ж, любов до свого роду й народу, ніколи не полишала Франка, тож відому його сентенцію “Лиш боротись, значить жить” можемо розуміти й так: “Лиш любити, значить жить”.

Метафора “віжки” веде нас до винятково важливого для Франка поняття “дух”, що римляни здебільшого передають словом *animus*, греки – *θυμός*. Саме та вогненна, поривна сила увінчує велетенську творчу споруду Франка, як етер (від грец. *αἴθρ* – *горіти, палати*) – усю світобудову, про що Овідій у перших пасажах “Метаморфоз”. У тому окликові “Ох, дай мені обширу й волі!” – голос духа, що поривається, як і полум’я, на волю, живиться повітрям, існує у вільному просторі.

“Дух, що тіло рве до бою” (1, 22) – саме цей вірш озветься у нашій пам’яті, тільки-но зайде мова про дух. Дух (поряд із серцем) – оселя почуттів, волі, рідше думки; дух, чиє місце в грудях (тому й грудьми зустрічаємо ворога), – це сам рух, порив. Тіло – щось пасивне; дух – сила, що керує, пориває, як про це справді з римською категоричністю говорить Саллюстій у початкових фразах “Змови Катиліни”: “Усе наше єство ділиться на дух і на тіло. Дух здебільшого повеліває, тіло – кориться. Духом ми споріднені з богами, тілом – із тваринами”. А що дух (у нас часто “серце”) не лише керує й повеліває, а й пориває, тобто діє імпульсивно, бере гору над думками (Еврипід, “Медея”, 1078) й може штовхнути людину до непродуманого вчинку (“Дай серцю волю, заведе в неволю”), то тут віжки до рук повинен брати розум (*ratio*), як про це Горацій: “Духом керуй, інакше тобою покерує; його загнудуй, в’яжи путами” (Послання, I, 2, 62 – 63) і Франко – про “тверду руку”, яка їх, тобто чуття, “в поводах цупко держить” (3, 342). Що ж до “Гімну”, то тут фактично повторено вислів із першого рядка Овідієвих “Метаморфоз”: “*fert animus*” (*спонукає дух*); у Франка, однак, в найінтенсивнішому значенні слова: “пориває”, але – як мисляча сила. Деколи про дух І. Франко мовить описо-

во. В одному з таких контекстів маємо дуже близький відповідник до того значення, яке в Еврипідовій “Медеї”:

Тим, що мене ти к собі не пустила,
В моїх грудях зглушила і вгасила
Любовний, дикий шал,
Тим ти в душі, сумній і самотній,
Навік вписала ясний і високий
Жіночий ідеал (2, 186–187)

“Любовний шал в грудях” (як і “пекло в груди”, “сказане боже-вілля в серці”, “серця пожежа”, “любові жар”, “лютий біль”, від якого тікає вершник, та й сама “страсть”) – це, власне, $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ в Еврипідовому трактуванні, ірраціональна сила, якій годі протистояти “розсудковій” (3, 343), тому-то справжнім героєм є той, хто “власну пристрасть поборов” (2, 295). Цікавий у цій строфі вислів “ясний і високий жіночий ідеал”: пристрасть, тому й називають її “темною”, затемнює, пригнічує, а не підносить (*sublimatio*) той об’єкт, що потрапив у її силове поле. І лише “творчість духу із любов’ю”, та “божескість”, яку Бог передав людському родові, посилаючи його в світ (згадаймо фреску Мікеланджело “Створення Адама”), лише таке почуття може провітлити людське серце, яке “тріх сплямив” (3, 290–291).

Дух – це та “струна” (1, 75), яка споріднює людину з божеством, отже, – з вічністю: “Ще той не вродився / Жар, щоб в нім згоріло / Вічне діло духа...” – Франко тут, можливо, натякає на стоїків, які твердили, що світобудова періодично гине у всесвітній пожежі. У “Пісні геніїв ночі” маємо, здається, алюзію до Лукрецієвої теорії про атоми, на які розпадається геть усе, щоби природі, яка “вічно смерть з життям плете”, не бракло матеріалу для роботи (1, 51).

Втім, високе й глибоке з космічного погляду – одне й те ж саме:

Глянь на криницю, що із стіп могили
В степу сльозою чистою журчить;
В її оці личко місяця блищить
І сонця промінь грає в чистій хвилі (3, 284).

І далі: “Криниця та з чудовими струями – / То люду мого дух...” З тієї криниці й черпав поет живлющу прохолоду, дбав, щоб ніякі “безумства, муки, врази” не скаламутили (“не помутили”) і його “духу

глиб” (1, 159), “щоб чистим жаром серце запалити.” Бачив той жар у батьковій кузні, приглядався до його чистоти. Мав його перед очима, справді наче кров’ю серця пишучи озвучений латиною (противага до “Memento mori”) заклик “Vivere memento!” (1, 36):

Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров’ю рад
Ваше горе змити.

А що кров не може змить,
Спалимо огнем то!
Лиш боротись значить жить...
Vivere memento!

Можливо, й тут – відлуння давнини, тим разом – із творів “батька медицини”, Гіппократа, який у лікуванні важких хвороб радив вдаватися до вогню як до найвищої, останньої інстанції: “Що не лікують ліки, те лікує залізо, що ж не лікує залізо, те лікує вогонь, а що й вогонь не лікує, те мусимо вважати невиліковним”⁷. Франко, хай скільки б не звучало в його поезії болісних ноток, був оптимістом – вірив в очисну силу вогню, що в одежі слова. Вогню, який сам, як щось священне, мусить бути чистим (“чистий жар”: 3, 284) і в чистих руках. Чи не єдине з лайливих у поезії Франка слів – “мавпа” (3, 268). Не гоже-бо з брудом боротися тим же брудом, із тьмою – тією ж тьмою: “З світочем науки / Проти брехні й тьми...” (1, 55).

Дивним видається те, що Франко, оспівуючи простір і рух, на противагу до інших, давніх та сучасних поетів, доволі рідко звертається до теми часу. Для рефлексій над часом у нього, здається, попросту не було часу, врешті, й бажання (“І знов рефлексії! Та цур же їм!” – 3, 13). Час у Франка – це важка праця (“Як віл в ярмі...” – 2, 152), посів – і жниво. Саме від нього, багатого чи “худого” жнива, залежить, яким поглядом, спокійним чи засмученим, дивитимемось у майбутнє:

Лиш дуб могучий, жолудьми багатий,
Спокійно в темну, зимну даль глядить –
Таж він недарма тепле літо втратив!

⁷ Aphorismes d’Hippocrate par É. Littré. – Paris, 1844. – С. 243 (VII, 87).

Най в'яне листя, най метіль гудить,
Се сил його не зможе підірвати
І плід його приймесь і буде жить! (1, 39)

І все ж на тлі марудної праці особливо яскраво, живим відгомном Овідієвих “Метаморфоз” вирізьблюється образ людини, яка споглядає зоряне небо (*homo caeli contemplator*):

Ось глянь лишень! Чудова, ясна ніч!
На небі зорі ярко так палають –
Се безконечність нам морга до віч! (3, 14)

“Вічність носимо в душі”, – акцентує поет, але ще сильніший натиск кладе на моментів, змигові ока (нім. *Augenblick*), бо “життя – момент і зложене з моментів” (3, 36); сама вічність, далекими зорями “моргаючи нам до віч”, увиразнює, маркує ті крихітні проміжки земного часу, що становлять одну десяту секунди⁸ – саме стільки, скільки триває змиг ока*. Вміння відчутти й використати не так для власної приємності, як для доброго діла той момент, догідну мить (лат. *occasio*, грец. *κοιρός*), – ось завдання людини. Знамените “Не пора, не пора, не пора [...] Нам пора...” з “Національного гимну”, що антитезою наголошує важливість моменту, веде знову ж до Гіппократа, що у своїх “Афоризмах”, у першій же фразі, зауважує: “Догідна мить – перелітна” (*κοιρός ὀξύς*, лат. *occasio praeseps*), а також – до ще відомішого Горацієвого заклик: *Care diem!* (Оди, I, 11, 8). В унісон із тим закликком – хоча б такі рядки: “Ідеали бачить геть десь за горами, / А живеє щастя з рук пустив без тями”(2, 150). У тому “без тями” вчувається настійливий заклик Горація: “*Sapias!*” – *Май розум!* (Оди, I, 11), а в образному “пустити з рук”, – його ж епітет “крилатий” день: він, наче птиця, вихоплюється з рук. Що ж до “живого щастя”, то Франко, дарма що пристрасний життєлюб, таки пускає його з рук, але не “без тями” – свідомо ним жертвує, задля обов’язку перед своїм народом. Звідси, надто на тлі квітучої весни, оте “жорстоке, понуре “ніколи” (3, 342); “ніколи” – бо час безповоротний (*irrevocabile tempus*), і не повернеться та мить, яку можна було б використати для власного “легкокрилого” чуття. Доводилося вибирати між плугом – і метеликами (3, 343), між зерном – і квітами, що йдуть під леміш...

⁸ Від миттєвого до вічного // Світ науки. – 2003. – №3–4 (19–20). – С. 36.

* У Ніщинського, зокрема, в його перекладі “Одісеї”, також “крок ока”.

І все ж те чуття, хай і притлумлюване важкою щоденною працею – це “жива струя, що в’яже в серці / День нинішній з вчорашнім і грядущим” (1, 71). Ось що для Франка творить живу сув’язь часів, яку спілітають і перекладачі, будуючи “золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями”(5, 7). Ця пам’ять серця – чи не найвагоміший мотив, що ріднить у чомусь дуже суттєвому, у розумінні сенсу людського життя, Франка із Шевченком: (“А дай жити, серцем жити...”). І хай у тих на загал нечисленних рефлексіях на тему часу озиваються й похмурі нотки (“... Я чую, ясно чую, / Як стелиться мені в безодню шлях / І як я ним у пільму помандрую” – 2, 142), все ж, усупереч невтішному рефренові “Cosa perduta!”(*пропаща справа*), в якому вчувається похмуре Горацієве “frustra”, *надарма* (Оди, II, 14), – з уст персоніфікованої України звучить, адресована поетові, зворушлива розрада – світлий фрагмент із Горацієвого “Пам’ятника” (Оди, III, 30, 6-7):

Твого я найкраща частка
З тобою враз не ляже в гріб (2, 183)

Різниця в тому, що у своєму “Пам’ятникові” Горацій говорить від себе, у першій особі: “Переважна частка мого я уникне похорону”, Франко ж ці слова вкладає в уста персоніфікованої України; її голос – то голос матері.

Простір і воля – такі споріднені поняття, що можуть бути виражені й одним, спільним для них обох, словом: дозвілля. І все ж основне значення цього слова – *вільний від обов’язкових занять час*. Хтось дає дозвіл на те, щоб, хай ненадовго, зняти з себе “пута”. Люди “золотого” віку, коли земля добровільно (*sponte sua*) давала всілякі плоди, взагалі були дозвільними. Згодом дозвілля (лат. *otium*, грец. *συχολί*) стало мрією, особливо – поетів, взагалі тих, хто працює над словом. Отож, відповідаючи на запитання “Що поробляєш?”, причетні до літературних занять римляни доби імператорського Риму часто відповідали: “*Otior*”. Нашою мовою те латинське дієслово можна перекласти хіба що описово: *звільнившись від справ, відпочиваю*. Таке чуємо від Горація (Сатира I, 6, 128), Плінія Молодшого (Листи, IX, 40), від багатьох інших. Таке могли б почути від Гете, Міцкевича, Пушкіна й чимало ще від кого, але – не від Шевченка, Франка. Та

якщо Шевченко відпочиває хоча б у своїх мріях про спокійне, бодай на старість, дозвілля, про свою “маленьку благодать”, “садок-райочок” (“Поставлю хату...”), то Франко й уві сні бачить свою гарівку, свою прив’язаність, ба, прикованість до неї, а коли й згадує у тон Горацієві* про село, той “тісний спокій” (1, 77), звідки вийшов у світ – “на бурі, громи й град...” (1, 78), то не з приємністю, а з гіркою; всюди за ним – невідступна тінь життєвої боротьби – “бою”:

П’ятнадцять літ минуло. По важкій
Завзятій боротьбі я опинився
Побитий, хорий. У тишу, в спокій
Я на село із міста схоронився.

Хоч молодий ще, був я у такій
Зневірі, світ весь так мені змінився
З рожевого на чорний, що в гіркій
Знетямі з бою я відсторонився. (3, 20)

Франкові більше до вподоби староримський, республіканський гарт; у сентенції: “*Otium mollit viros*” (*Дозвілля розм’якшує мужів*) – дух саме тих часів. Ідеал Франка – муж (*vir*) у тому значенні, яке вкладали в те слово римляни: це той чоловік, який твердо стоїть на засадах справедливості, порядності, відданості суспільній справі. “Важко нині знайти мужа”, – нарікав у своїх “Контроверсіях” ритор Сенека Старший, батько Сенеки-філософа. “Я б мужів з вас повиводив...”, – вихоплюється й у Франка гіркий, з крихтою солі, оклик: “...навіть з мавп таких, як ти!” (3, 268).

Хіба що в тюрмі, з-за ґрат, поет зводить очі на небо, хіба що тут його навідують візії “пречудового спокою”: “Ой рано я рано устану, / На яснеє небо погляну...” (1, 43). “Супокій – святее діло / В супокійніні часи...” (1, 57) – відповідає він усім тим, хто тлумачить тему спокою абстрактно, без огляду на час, у якому живе. У тому “святее діло”, можливо, натяк на Сковороду (“О покою наш небесный!”), який переспівує відому Горацієву оду, що є похвалою спокою (II, 16). Горацій справді творив у “супокійніні часи”, коли заходами Августа в Римі був

* “Отож, коли я з міста схоронився у свою гірську оселю, мов у замок...” (Са-тири II, 6, 16).

зведений вітвар богині миру (Ara Pacis), де їй склали божественні почесні. Такими Франко не вважає свої часи:

Та коли в робучу пору
В нашу хагу і комору
Закрадаєсь лиходій,
Щоб здобуток наш розкрасти,
Ще й на нас кайдани вкласти, –
Чи й тоді святий спокій?..

Так чи інакше дозвільний спокій для Франка – це завжди якийсь діло; “бездіяльний” спокій (3, 298) – все одно що сон, “похорон живої людини” (Сенека, “Листи до Луцилія”, 82, 4); з тією думкою римського стоїка повністю погоджується поет. Те діло, звісно, – поезія, а найсердечнішим приятелем тих, хто посвятив їй життя, – оспівані, зокрема, у Горація, прохолодний гай (*gelidum nemus* – Оди, I, 1). Про нього в такому ж ключі – І. Франко:

Привіт тобі, мій друже вірний, гаю,
повірнику моїх найкращих дум!
Все чисте, ясне, що лиш в серці маю,
надихав свіжий запах твій і шум
(3, 26).

І таке щире у Франка те звертання, що читач, згадавши, у М. Зерова, метафору “закучерявився гай” (в перекладі Горацієвої оди IV, 7), і Франкову весну, “дівчину у вінку”, ладен побачити й кучерявого* юнака у вишиванці.

А втім, чи подумуватиме про спокійне дозвілля той, хто ясно бачить перед собою ціль? А ціль (лат. *scopus*, від грец. “σκοπέω” *дивитися*) – це те, із сфери майбутнього, що постійно стоїть перед очима. “Безрадным не любить стрічать чоловік / Будущини навіть...” – так, у перекладі І. Франка (8, 388–389), мовить Софокл в “Антигоні” про “найдивовижніше з-між усіх створінь на світі” – людину (у перекладі Бориса Тена: “Бездольним не буде той, хто сам / Майбутню путь ясно зрить...”). Саме ціль, мета (ті слова звучать у нашого поета 168 разів) – це те, що не дає йому занепадати духом, поборювати хвилину зневіру, “тоску”, головне ж – будити до дії інших:

* У П. Ніщинського, в його перекладі “Одіссеї”, – “кучеряві ахейці”.

Мовиш: “Нині інші війни” –
Ну, то іншу зброю куй,
Ум гостри, насталою волю,*
Лиш воюй, а не тоскуй!..⁹

Заклик, що в останньому рядку, звернений до тих, хто занепадає на відому ще сучасникам Сенеки, у добу суспільної пасивності, дивну “хворобу при здоров’ї”; головний її симптом – *taedium*, нехіть, нудьга, пригніченість, що переходить у нехіть до життя: *taedium vitae*. Спадає на думку рядок відомої народної пісні (“Гуде вітер вельми в полі...”): “Козак нудиться, сердешний, / Що робить, не знає”. У тій нудзі (звідси й козацьке прізвище – Нудьга), можливо, відлуння й нашої історії: зруйнування Запорізької Січі, втрата державності... І навіть порівняння, коли вони “безцільні”, – це хаос, де все клубилося “в безцільній, дикій зваді” (3, 189); до речі, весь цей твір (“Честь творцеві тварі”) – виразна ремінісценція початкових пасажів “Метаморфоз” Овідія. Здається, що й бунтівний, але погано орієнтований щодо цілі Лермонтовий “Парус”, образ, що у Франка то тут, то там зринає на “далекім морі” (1, 30), навіть він викликав поетичну рефлексію, власне, щодо важливості ясної цілі в того, хто пустився у бурхливе житейське море: “...Та ніде той не дійде, / Хто не має цілі. Човне, як пливеш, то знай же, де!” (1, 65).

Саме праця дає “ціль, щоб в манівцях не зблудив” (1, 74). Задля неї, почувши голос Господній, високе покликання, поет покинув усе, щоб “у світлу ціль зострілити весь ум” (3, 150), щоби “будити народ свій до життя”, дарма що не раз проповідувати буде “глухим” (3, 288) і поетове слово буде “гласом вопіючого в пустелі”. Та ціль – то “людське щастя і воля”, “розум”, “братерство”, “вільна праця і вільна любов” (3, 336); “зострілити” – мовби пучок розумової енергії спрямувати саме в ту, а не в іншу ціль – не розсіюватися: при величезному, з першого погляду, розсіві Франкових занять усі його думки, як постріли, справді були сконцентрованими навколо єдиної цілі.

* Вислів “залізна (сталева) воля” – зі стоїчного арсеналу: *Ferum ferro acuitur* – *Залізо гострять залізом*.

⁹ Франко І. З вершин і низин. Збірник поетичних творів 1873–1893. – Київ; Ляйпціг. Українська накладня. Коломия; Winnipeg. – С. 701.

Що ж до любові пристрасної, то вона не є тим почуттям, яке сприяє цілісності людського “я”, – радше переполовинює його; що вже казати про змогу “зострілити весь ум у світлу ціль”? В одному із сонетів (1, 149) Франко в душі дотепної, приписуваної Авзонієві поезії,* але вже без жартівливих ноток, зізнається, як це нелегко поєднувати “ясну ціль” із тим почуттям, яке радше затемнює, аніж про-світлює розум, як це нелегко бути *цілим*:

Ні, не любив на світі я нікого
Так, як живому слід живих любить,
Щоб, не зрікаючись себе самого,
Ввійти в другого душу, переймить
Його думки, його бажанням жить,
Не думавши добро творить із того,
І так незаметно зовсім для нього,
Вести його, де вища ціль манить.

Відразу бути паном і слугою,
Зректись себе і будь самим собою –
Отак любить ніколи я не вмів.

Чи самолюбства в мні замного стало,
Чи творчих сил живих було замало?
Чи шлях життя мене фальшиво вів?

За тими сумнівами й доріканнями самому собі – голос стоїків: закли-ки не зрікатися себе самого, не знеособлюватися у життєвій колотнечі, а “виборювати в інших себе – для себе самого”, – як про це Сенека у своєму першому листі до Луцилія; себе – для таких же, хай і нечислен-них, поборників своєї цілісності, своїх життєвих засад. Така позиція, якщо не до самолюбства веде, то вже напевно – до самотності...

* Йду вже. Без себе, однак, бо без тебе. Цілим я буду,
Галлю, лише при тобі: я ж – половина тебе.
Йду половинний, проте, навіть менший, ніж половина,
В двох місцях водночас суджено бути мені.
Цілий – я при тобі, без тебе ж, куди б не подався –
Йде лишень частка моя, скільки там є вже мене.
Сам же себе я ділю, сам себе – чомусь обділяю:
Менше себе – собі, більше – тобі віддаю.
Лиш повернувшись, верну собі цілість: тут же, до крихти,
Все, що мого в мені, – йде в твої руки. Бувай!

“Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною...” І тут, поряд із “м’яким серцем” та “хлопським родом”, згадуємо третю Франкову “недолю” – горду душу, “що нікого не впустиє до свого нутра, / мов запертий огонь сама в собі згора” (2, 167). Але Франко “виборював себе” не в юрби – для себе, як радить Сенека, а в себе – для свого народу. Однак й тут його підстерігала самотність. Якщо “Каменярі” – сон, то “Безмежне поле” – реальність: не було поряд із Франком тих “тисяч” таких самих, як він; велетенська постать Каменяря фактично була самотньою: чи ж міг би, скажімо, ось цей образ бути продуктом лише мистецтва, а не глибокого, особистого досвіду:

Обгорнула мене самота,
Як те море безкрає,
І мій дух, як вітрило, її
Подих в себе вбирає.

О, давно я знайомий, давно
З опікункою тою!
Увесь вік, чи в степах, чи з людьми,
Я ходив самотою (5, 241–242).

Я ходив самотою”... – із “Мойсея”; “Самотою ходжу, мов блуд...” – із “Скорбних пісень”; “Я сам серед тебе...” – із “Зів’ялого листя”... Самотність серед міської юрби: “І я в юрбі, сумний і одинокий...” (2, 135, 158); самотність – наодинці з собою: “Мов любий сон усе пропало. / Зістав я сам в самотині...” (3, 286); врешті – “сирітство духовне”: навіть на неосяжних обширах минувшини, зокрема, на теренах античності, поет частіше не погоджувався, скажімо, із Горацієм, навіть із запальним воякою і поетом Алкесем*, аніж відчував насолоду, знаходячи у когось таке ж відчуття й розуміння речей. Самотність, на яку прирік себе поет, кинувши світ “для праці, поту й пут”, ставши “рабом волі”. Але те “рабство”, знову ж таки з погляду стоїків, є свободою. Та якщо “Слугувати філософії – це і є свобода” (Сенека, 8, 8), то свободним, тим паче є той, хто слугує волі. Франко був у неї сівачем слів, які мали б випрямити

* “Обережніше, каменяре, теши камінь, щоб уламок, бува, не зніс тобі голову”, – читаємо в одному із фрагментів старогрецького лірика. – “Лупайте сю скалу!...” – беззастережно закликає наш Каменяр.

“похилий народ” (1, 55), наблизити “день світла, щастя й волі” (1, 47), і це справді – позиція вільної людини, дарма що поетів дух іноді б’ється то мов “риба в сіті”(1, 158), то мов “у сітях птах” (2, 162).

Земна самотність у могутньому подихові поеми “Мойсей” переростає у космічну:

Мов планета блудна, я лечу*
В таємничу безодню
І один чую дотик іще –
Дивну руку господню.

В епітеті “блудна” – чуття грецького слова: “планета” – від *πλανητός* – *блукаючий, блудний*. У моторошному “лечу в безодню” – майже реальний подих безмежного космосу. Франка, у його сповненій боротьбою самоті, не полишало відчуття рятівного дотику: то, як міфічного Антея, – до “всеплодющої” матері-землі (1, 28), то, як людини, через Першочоловіка, – до руки Господньої.

Зболеною і самотньою бачиться поетові й сама “дрібна земля” з її “великим, непроглядним горем” (1, 30). У тому образі, що визрів із побаченої крізь тюремне вікно маленької хмарки “в безмірному просторі”, відчутний біль, з якого народилися і Шевченкові рядки – про Кавказькі гори: “Овіяні горем, кровію политі”. Вже наче й усю землю, побачену з космічної перспективи, а не лише ті гори, впливає дедалі непроглядніша оболонка страждання...

“Таємнича безодня”, де вже годі “пірнути аж до дна”, де рятівною точкою опори – лише “дотик руки Господньої”, спонукає ще раз повернутися до початку третього рядка Франкової мініатюри – глянути на неї *sub specie aeternitatis* – як на “ширину й довжину” (Евклід), що простираються (звідси – “простір”) у безконечність; у цьому просторі, що шириться навсібіч, – людина, “точка”, і на який шалений рух не спромоглася б вона, – завжди серед тієї безмежності буде наодинці зі своєю самотністю.

Справді, І. Франко пізнав самотність, але, пізнавши її, ніколи до неї не горнувся – вона його “обгортала”. Переважало, хай лише

* “Каменяр” – мала планета № 2428 в поясі астероїдів; відкривач тієї планети М. Черних так назвав її на честь Великого Каменяра. За інформацію щиро дякую директорів Астрономічної обсерваторії Львівського національного університету імені Івана Франка доцентів Богданові Новосядлому.

весною пробуджуване, почуття радості. Не тієї “суворої”, якої навчали римські стоїки, а повнокровної земної радості, що нею сповнені “Веснянки”. Вона ж, іще античні зауважили, не любить самоти, адже, радіючи, шукаємо ще когось, із ким могли б нею поділитися, кому б, у приливі того чуття, могли прислужитися: “Люди, люди! Я ваш брат, / Я для вас рад жити...” (1, 36). Чи можна уявити собі подібний оклик із уст саїтніка-Верлена?..

“І в серці нестерпні болі”. В серці, яке ще Гомер вважав оселею почуттів. Був і він поетом постійної напруги, боротьби, болю не тільки фізичного (з анатомічною точністю описав понад двісті шістдесят ран), а й душевного: “Феб-Аполлон же хай Гектора знову на бій підбадьорить, / Знов йому сил надихне й допоможе забути про болі, / Що зазнає тепер його серце...” (“Іліада”, ХУ, 59–61; пер. Бориса Тена); саме “болі”: у греків та римлян те слово найчастіше виступає у множині (δόλοια, dolores); можливо, що й у нас ця множина пов’язана з медичною лексикою античних: у Гіппократа – лише “болі”.

Біль, сигналізуючи хворобу, – теж своєрідний “опікун” людини, тож не дивно, що має стільки епітетів: “Поетичний словник латинської мови” налічує їх близько сорока; всі вони, попри те “опікунство”, – різко негативні. Одначе, немає серед них того епітета, що у Франка: “нестерпні болі”*. Сенека, зважаючи все з погляду філософа-стоїка, має й тут свою думку: “Жодне зло у його крайньому вияві не є великим” (3, 3). Так і щодо болю: якщо нестерпний – то короточасний; якщо тривалий – значить, стерпний (у нашому “терпимо” – ця ж, не нижчої проби, життєва мудрість).

Інтенсивність відчуття, що в епітеті “нестерпні” (Франко не любить напівтонів), дорівнює екстенсивності простору: “нестерпні” – все одно що “безмежні”, ті, що “поза межами болю”. І все ж Верленова “нудьга” і Франкові “болі” – не одне й те ж саме. “Нудьга”, на відміну від “болю” чи “болів”, – щось невизначене навіть щодо локалізації того відчуття, кажемо ж: “млоїть” (“смокче”, “тисне”, “ние”) “коло серця”, “на серці”, “під серцем”... Що ж до епітета “лютий” (пасує до зими), яким Франко наділяє біль наприкінці твору, то в нього в згаданому

* Найближчий за значенням латинський епітет (трапляється в Цицерона) *intolerabilis* – рос. калька “несносний”.

словнику аж декілька латинських відповідників: *atrox, furens, saevus, crudelis* та інші. Саме цей епітет нагадує нам, що за нинішньою абстракцією стоїть, уже затертий, образ жакливого створіння, що глибоко вгризається у людський організм, – рве його зсередини. Таким бачимо його, скажімо, у Софокловому “Філоктеті” (758) – драматичному творі, який слушно можна назвати трагедією про біль: він, той біль-хижак, уже вкотре наситившись своєю жертвою, – враженим невігойною раною ноги Філоктетом, – якийсь час довкола тієї жертви колує, а потім накидається знову – захланно її жере; втім, кажемо й досі: *napadae* біль.

Але пожива поживі не рівна. Одна річ – “серце м’яке, податливе” (2, 167), інша – “залізне”, як, наприклад, у безжалісного войовника Ахілла (XXII, 357). Першим – біль розкошує, “розриває” його; друге ж, “залізне” серце, – його й оселею почуттів годі назвати, – не надто придатна для їдкого болю пожива.

“Неси ж мене, коню, по чистому полю...”. Поле не було б “чистим”, якби не вітер, незмінний, але невловний господар (“Шукай вітру в полі”), що там, надто взимі, порядкує сніговою мітлою – за кожним, хто йде чи їде, загладжує усі сліди. У Горація (Сатири, II, 6, 25) вітер, наче стилосом, “зішкрібує” (*radit*, звідси “радерка”, гумка для стирання написаного) усе з землі, мов із дошки для писання, робить її “чистою”. Античні не знали тієї білої, снігової, “мітли”, не знали й обширної гами настроїв, бо що не іменник (синонімів завірюхи в нас близько сорока), що не дієслово (сніг падає, летить, сипле, трясє, вальє...) – то інше враження, інша струна озивається в душі.

Спробуймо, одначе, приглянутись до цієї фрази очима того ж Сенеки. Тут же й спаде на думку його рефлексія: “Недобре то, коли не сам ідеш, а тебе несуть; коли, потрапивши у життєвий вихор, запитуєш оторопіло: “Тей, а то як я тут опинився?” (37, 5). Звернув би увагу, що тут, хай і спротив, але пасивний: розум, ось що, на переконання стоїків, мусить бути зброєю, коли хочемо чинити опір. Одне слово, точний у своєму вислові римлянин сказав би: “Не він їде – кінь везе його”. Та й вихор, що на нього орієнтується вершник, – щось геть непередбачуване: то сюди, то раптом туди звертає.

Подібна пасивність (але не спротив!), ми вже згадували, – у Верлена, в його “Осінній пісні” в інтерпретації М. Москаленка:

Вийду – й мене
Вітер жене
Напропале,
Кине і знов
Носить, немов
Лист опалий.

Ліричний герой тут попросту розчиняється у вітрі; його немає, лише – неозора і неспостережна, як і сам вітер (але не вихор!), “млосна туга”, лише звуковий вияв тієї туги – музика слів.

“Як вихор, що тутка гуляє...” У згаданій цитаті з “Листів” Сенеки – теж “вихор”, але в переносному значенні: turbo gerum, дослівно “вихор речей”, тобто “життєвий вихор”. І перший, і другий “вихор” – щось цілковито некероване, таке, чого не можна загнуждати, що втягує у свій – вітровий, водяний чи життєвий крутіж. А що в нього втягнуте, те вже неодмінно, хоче того чи ні, – “крутиться”. Франко, поет опору (“проти хвиль плисти”), силою вихоплюється із життєвого крутежу; саме із крутежу, який знеособлює людину, збиває її з кроку, з обраного шляху, а не із життєвої боротьби, яка різьбить її вдачу й “насталює” волю.

Вихор, на відміну од вітру, – щось окреслене, спостережене для зору. Ось як вималювались у народній уяві динамічні обриси гнаного вітром згущеного пилу чи снігу: “Вихор виглядає як чоловік: чорний, у шерсті, з крилами [...] Вихри живуть на полі, але не сидять на місці, лиш перебігають з одного на друге”...¹⁰ Вихор “гуляє”: мов у танці, вільний від усяких занять, він і крутиться, й гасає – ні час його не в’яже, ані простір: то тут він, то вже десь інде; він – саме втілення поривного, інстинктивного, до жодної мети не спрямовуваного руху. Втім, “гуляти” по полю може не лише вітер чи вихор, а й саме поле, тоді й назву отримує відповідну – Гуляйполе... “Ключ мене не втримує ані жодна прив’язь”, – насолоджувались гасанням по світу мандрівні поети, ваганти (“волоцюги”)... Ледве чи можна знайти влучніше порівняння, коли хочемо увиразнити всю безперспективність (але й п’янку знаду) втечі од власного болу, аніж порівняння зі сніжним вихором. Порівнюване (кінь

¹⁰ Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. – С. 159.

у шаленому розгоні) й порівнювальне (вихор) зливаються, врешті, воедино, і вже, замість вихору, бачимо шалені очі коня, роздуті ніздрі, з яких вихоплюється паркий віддих, чорну гриву (“вихор” – це також “чуб”, “грива”), що розвівається на вітрі, – чи не найвиразніше втілення тієї властивої всьому живому імпульсивної сили – пориву.

Оскільки ми пробуємо читати Франка в контексті передусім античної літератури, саме *читати*, а не вишукувати, що й в кого тут запозичено,* і коли вже зайшла мова про порівняння, то варто приглянутись до одного з тих Гомерових порівнянь, які, хоч як це дивно, малюють картину рясного сніголету:

Мов незліченні сніжинки холодні з верховин од Зевса
Сиплються, гнані диханням ефірноясного Борея, –
Безліку так од човнів бистрохідних сипнули шоломи
Ясноблискучі...

(“Гліада”, УІ, 357 – 360)

Декілька тисячоліть потрібно було для того, щоб замість “незліченні сніжинки холодні сиплються” сказати: “міриадами летять / Ті метелики холодні” (2, 152). І все ж завдяки прадавньому зображувальному засобові, порівнянню, проснувалась, хай дуже тонка, та все ж ниточка порозуміння на емоційному, настроєвому, рівні між Гомером – і нашим поколінням людей. В оригіналі, до речі, такі “летять”, точніше “злітають”, але Борис Тен, увиразнюючи ниточку того порозуміння, вибирає все-таки ближче нам, ліричніше “сиплються”, можливо, – підо впливом Франкових акцентів: “Сипле, сипле, сипле сніг...”

“А чень утечу я від лютого болю...” Ступаємо й з тією фразою у слід античного мислителя-стойка, який наголошував передусім на тому, що мисляча людина (*sapiens*) повинна знати, до чого їй прагнути (*sequi*), від чого – утікати (*fugere*). “Не страждати, не голодувати, не бути спраглим”, – ось проста, в епікурейців, стежка до щастя, ду-

* До таких досліджень сам І. Франко ставився доволі скептично, скажімо, у передмові до збірки “Мій Измарагд” (2, 180): “Обік оригінального, є тут чимало такого, де на чужу основу я накладав свої власні узори. А відки взято сю основу і кого й де “наслідувано”, се лишая цікавості тих критиків сього й майбутнього віку, котрі не будуть мати і вміти що кращого робити, як віднаходити “джерела”, з яких котрий поет черпав своє вітхнення”.

шевного спокою, якої тримався й Сковорода у своєму “веселії серця”. Отож і стоїки, й епікурейці зрозуміли б утікача від болю – його тривогу й страх, що від “роздору” із самим собою (2, 146), як і його сумніви (“Сам від себе геть, за море / Я тікаю... Чи втечу?”), 2, 146); Горацій і тут мав би готову відповідь: “Небо, не душу змінює той, хто тікає за море” (Послання, I, 2, 27); щастя, веде далі римський лірик, навіть у тихому містечку, тільки б рівновага душі не схитнулась”.

Не зрозуміли б, одначе, ось таких окликів: “Не покидай мене, пекучий болю [...] Рви серце в мні, бліда журо-марюко...” (1, 49). І вже геть спантеличені були б тим, що людина бере в підмогу власний біль, щоб той... не дав “подумати ані на хвилину / Про власну радість і про власне щастя” (1, 49, 83). Та навіть дізнавшись, що це біль “над людським горем”, ледве чи збагнули б цю дивну, з їхнього погляду, потребу людини йти проти природи, яка велить уникати фізичного болю, прагнути душевного спокою (Лукрецій, II, 18). По-іншому бачили співчуття, точніше “спів-страждання” (συμ-πάθεια). Філософія античних – це простягнена рука тим, хто опинивсь у неспокійному житейському морі; простягнена, звісно ж, із затишного побережжя. Лукрецій, передбачаючи, що адептам Епікура дорікатимуть егоїзмом, уточнює: “Дивитись із побережжя на розбурхане море приємно не тому, що інші борікаються з хвилями, а тому, що сам зумів уникнути того лиха” (II, 1–4), а щодо тих, хто в морі, то ось же його філософська поема – рятівне коло, яке він кинув стражденим. А рятувати когось силоміць, проти його волі (Горацій у другій книзі “Послань”, 2, 138–140) – то все одно що вбити.

І. Франко, прихильник активного, а не споглядального життя, не на побережжі – “у вирі” (3, 286). Він – поет болю, але такою ж мірою – й спротиву, “безсонного труда” (1, 38), виснажної боротьби, у якій найвиснажнішою є, власне, боротьба з самим собою: “Двічі перемагає той, хто сам себе перемагає”, – не раз І. Франко (2, 193, 205) повторює думку античних (Публілій Сір, 94). І саме завдяки тому “роздору”, безкомпромісній боротьбі з собою, з хвилинною втомою чи сумнівами він – “цілий чоловік” (1, 29), “звичайний чоловік” (3, 267) – такий, якому “ніщо людське не є чужим” (Теренцій). Головне в тій внутрішній цілості (integritas) – любов. І якщо з поля бою люди-

на часто повертається фізичною калікою, то з життєвої боротьби нерідко – калікою душевною:

Та з життєвої борні ми не вийшли каліками: серце
Не відучилось любити, іскра не згасла в очах (3, 344)

Отож у тій цілості йдуть у парі, як і в Катулла (*odi et amo*), – любов і ненависть (2, 156), “любви сестра” (1, 166); навіть свій край, на противагу “патріотам”, поет “не любить... з надмірної любові” (2, 185); у парі тут любов – і боротьба: “Хто з злом не боресь, той людей не любить” (1, 166); зло ж бо “Не в серці людським [...] А зла основа – / Се глупота й тота міцна будова, / Що здвигнена людьми і їх же губить” (1, 166). Іншими словами, це та скала, яку треба лупати; той “широкий лан”, що “лежить облогом” (2, 185) і який треба орати... У цьому “треба” – відточені латиною, гартовані римським стоїцизмом життєві максими, яких щоденно тримався автор “Каменярів”: “*Navigare necesse est*” (*Треба пливати далі*), чи, як у Вергілієвій “Енеїді” (2, 780), “*Aequo arandum est*” (*Треба борознити море*); стисло кажучи, – треба працювати: *laborandum est*. А наполеглива (на чепіги *налягаємо*), важка праця, *labor*, – теж біль, страждання (“страда”), що вимагає фізичного й душевного гарту... Ми підійшли до ще одного, з того ж арсеналу стоїків, знаного вислову: “Клин клином вибивають” (*Cuneus cuneo truditur*); біль – болем...

“Що серце моє розриває”. В останньому рядку мініатюри, останнє її слово, – ключове у творчості І. Франка (недарма ж М. Лисенко акцентує його таким протяжним, динамічним *fortissimo*). “Серце розриває” – ледве чи фольклорного походження метафора; радше, знову ж таки, ремінісценція медичного терміна “розрив серця” (*cardiorrhexis*) – “вибуховий образ” із Франкового ряду (“бухати”, “вибухати”, “розприснути” тощо). “Дістати розрив серця”, в галицькій говірці, означає “впасти від граничної напруги”, чи то фізичної (згадаймо “марафонський” біг вісника перемоги греків під Марафоном), чи емоційної, – від страху, радості, подиву тощо. Життя або згасає (лат. *extinguit*), коли, як олія в лампаді, вичерпуються життєві сили (*vires vitales*), або, спалахнувши, – обривається. Франко вочевидь не полюбляв “золотої середини” ні у праці, ані у сфері емоцій – в ра-

дості чи у стражданнях, як у “Безмежному полі...”. У подібній до струни, що ось-ось обірветься від напруги, пісенній кінцівці мініатюри – весь, мов у краплі води, Каменярь, що ніколи, як Горацій (Оди, I, 13, 8), не горів “повільним огнем” (*lentis ignibus*), а тим паче, ніколи, як ліричний герой “Зів’ялого листя”, “чоловік слабкої волі та буйної фантазії” (2, 119), не спроможний “клин клином вибивати”, – не споглядав, склавши руки, свого згасання: “Молодий огонь в душі / Меркне, слабне, погасає” (2, 153). Франкове життя – це тяглість у пориві, порив – у тягlostі.

Найконтрастніше тло для Франкового болю – весна, яка “мільонами кольорів кричить: воля і рух, і життя” (3, 286). Між поетом і розкішною красою пробудженої землі стоїть “людський плач”, тож, не “для моди” складена, “сумна виходить пісенька” (1, 34). Від “Веснянок” (1880) до “Майових елегій” (1901) разючий біль, щоправда, наче влягся, принаймні про це мовить сам автор: “Пристрасті в нас уляглись, скороспілки ілюзій обпали, / З ран, що життя завдало, ще хіба шрами болять” (3, 344). І все ж більше віримо тим рядкам, де “болючим спогадом, зів’ялою квіткою” (2, 186) мовить саме почуття, “страсть”, а не розмірковування:

Весно, ти мучиш мене, розсипаєшся сонця промінням,
Леготом теплим пестиш, в сині простори маниш (3, 342).

Беручи античний тон (елегійний дистих), Франко наповнює вірш своїм світовідчужанням, своїм ліризмом:

Ти журавлиним ключем наvertsаєш нестерпную тугу,
Мрії про вольний простір, щастя далеке мое.

Наприкінці життєвого шляху, очевидно, на рівні ремінісценції, торкаючись весняної теми, Франко повторює початок найліричнішої, теж в останні роки життя писаної оди, яку Горацій адресує Торкватові (IV, 7): “Стаяли живо сніги...” (3, 344); у Горація: “*Diffugere nives*” (*Позбігали сніги...*). Цей же гекзаметричний вірш, цей же образ, що в М. Зерова, який компенсує неминучі втрати у звукописі, увиразнений зоровим враженням: “Збігли струмками сніги...” Після декількох традиційних штрихів (такі – й у Горація): “руно трав”, “гай, що вже забрунькував”, річка, що “повінню грає в руслі” тощо – Франко одразу ж

переходить до опису сільської бідосі; і якщо Сковорода в подібній ситуації обмежується загальним: “Ах ты, печаль, прочь отсель! Не безобразь красных сел!”¹¹, то автор “Майових елегій” закінчує свій твір мало що не як лікар, діагностуючи у виснаженої зимою сільської дівчорри різні хвороби: “дифтерит, коклюш і тиф черевний”.

Як у краплі води тут – різниця між лірикою Горація (та й гораціанців) і Франка: перший усе підпорядковує найвитонченішій поетичній техніці, якою передає у тій ліричній перлині найглибше своє зворушення; Франко, ледь торкнувшись пейзажної, отже, й часової, вічної теми (перелітність весни, молодості), тут же, наче з остраху попустити віжки власному болю, як це робить у “Безмежному полі”, переводить погляд на конкретне – людські страждання, “разовому хлібові” знову ж надає перевагу над “панським”. Та про що б не говорив, у пам’яті читача назавжди залишиться початкова фраза “Майових елегій”: “Весно! Ти мучиш мене...”. Додаймо виразно пригнічені осінні й зимові настрої (“Сипле, сипле, сипле сніг...”), самі заголовки збірок та циклів: “Зів’яле листя”, “Із днів журби”, “Скорбні пісні”, “Нічні думи” та ін. – й зрозуміємо, чому, скажімо, в адресованій В. Щуратові поезії “Декадент” (2, 186) Франко так наголошує на тій другій, що протистоїть “болеві, жалю й тузі”, оптимістичній “нуті”, де звучить “надія, воля, радісне чуття”, а чи передчуття, що з весняним громом будить надію не лише на обнову землі, а й людськості (1, 26); чому в “Скорбних піснях”, натякаючи на Овідієві “Скорбні елегії”, де вигнанець побивався лише над своєю долею, так емоційно роз’яснює, що ж є причиною, “магір’ю”, тих “скорботних дум”: “Моя-бо й народна неволя” (1, 40); чому, врешті, так рішуче, з болем, відповідає тим, хто звинувачує його в занепадництві, песимізмі чи втраті смаку до життя:

Я ще не старий! Не згинув
Ще для мене житні зміст,
Хоч журба, хоч горе тисне –
Ні, ще я не песиміст! (3, 38)

А “зміст житні” – боротьба, і в тій боротьбі туга ніколи не брала гору над “радісним чуттям”. “Я – такий, яким був колись”, – тією опти-

¹¹ Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1973. – Т. I. – С. 62.

містичною строфою тим разом уже Франко відповідає Горацієві, який із сумом зауважує наближення старості: “Non sum quails eram” (*Я вже не той, яким був колись*: Оди, IV, 1, 3). “Находивсь, наплававсь – час одпочити”, – вирішує Горацій; “...в праці сконать”, – не полишає своєї позиції Франко. Та в чомусь дуже важливому римський лірик не схибив: від свого болю Франко таки не втік – залишився при ньому (як залишаємось при своїй думці), отже, – й при боротьбі, при своїй великій любові до України (“Моя любов”); любові, в якій і криється розгадка велетенського розмаху творчості Каменяря. “Я не геній...”, – але був генієм. “Я звичайний чоловік”, – але був незвичайним саме своєю звичайністю, “мужицькістю” (“Я є мужик...”) – при неосяжних обрїях своєї ерудиції, своїх духовних висот.

А втім, часточка (“Я син народа...”), яка прагне цілісності (“Я цілий чоловік”) не може не брати на себе того, що є життям тієї цілості, навіть якщо ноша незмірно важка. Інакше була б вона, ця часточка, по-егоїстичному самотньою, була б “тягарем землі безкорисним” (Гомер – про Ахілла, що на якийсь час відійшов од боротьби – “Іліада”, XVIII, 104), залишилася б, хоч як надималася б і натужувалася, – дрібною, ущербною. Ніколи вона, улїгши спокусам світу, відбившись од притягальної сили цілості – свого народу – “згубивши з серця” щось таке, що й робить серце – серцем, ніколи ця часточка не змогла б мовити про себе тих слів, яким не дорівнюють найвищі титули й нагороди, – слів, що їх, як найвищу для себе похвалу, промовляє Франко: “Я син народа, що вгору йде...”

На тій дорозі, що веде вгору, до ширших обрїїв, але й до самотності, Франко все ж, хай в уяві, бачив себе серед свого народу – йому чуже було відчуття “гордої самотності”, взагалі гордості, у розумінні “гординя” (3, 195). Та не лише в уяві: коли читав селянам чи свого “Мойсея”, чи то “Одіссею” в перекладі П. Ніщинського, а ті “через кілька вечорів” (49, 201) з великим зацікавленням його слухали, то це були, власне, спільні кроки вгору, до світла, до джерел (*ad fontes*).

І тут – ще одна нагода побачити те, що єднає двох поетів, Горація і Франка, як і те, що глибоко їх різнить. Послухаймо їхні голоси. Оді profanum vulgus et arceo (*Ненавиджу темну юрбу й сторонюсь їй*) – Горація (Оди, III, 1); “Лиш в кого праця потом скрнь зросила, / Наверх той виб’єсь з темної юрби” – Франка (2, 185). Та якщо у ставленні до

Перекладаючи “Зів’яле листя”, Анна Ахматова, здається, найменше клопотів мала саме з “Безмежним полем”:

Бескрайнее поле, где снег пеленою,
О, дай мне простора и воли!
Один я среди снега, лишь конь подо мною
А сердце трепещет от боли.

Неси ж меня, конь мой, по чистому полю,
Как ветер, что тут же гуляет.
Быть может, уйду я от гибельной боли,
Что сердце мое разрывает.¹⁴

З українською ж у неї назагал не було клопотів (“Вона рідна мені, це мова моєї матері”, – зізнавалася сама поетеса); була в неї “чиста вимова, вірні наголоси”, як пише у спогадах Т. Масенко. І все ж, як це не дивно, клопоти потрібні, щоб їх долати, щоб у “муках творчості” народжувалося мистецтво перекладу. Могли бути (певно, й були) труднощі зі своєрідною мовою Франка; могла й перед проблемою стати: вигладити мову першотвору, звівши її до літературної, “чистої”, – а чи якось віддати ті ненормативні, зокрема, діалектні вкраплення, що пахнуть саме тією землею, в якій автор “Каменярів”, у своєї Матері, просив *краплю* сили – “щоб в бою сильніше стояти”. Але таких завдань – передати запах Франкової мови – принаймні в перекладі “Безмежного поля”, російська поетеса перед собою, здається, не ставила.

Гляньмо на кінцівки віршів, точніше послухаймо їх (у римованій поезії акценти тяжіють до правого її зрізу) – здивують рими: вони слово в слово повторюють оригінальні, реалізовані тими ж лексичними одиницями. Виняток лише в першому вірші: діалектне слово “завій” (пов’язка на голові, чалма) стало “пеленою”; відповідно й персоніфікацію, що відчувається у зверненні (“безмежнеє поле в сніжному завою”) розмито: залишилося лише “бескрайнее поле; далі – підрядне речення, яке уточнює: “где снег пеленою”. Порушення цілісності звертання, в якому вирисовується образ поля в сніжному завою, – поважна

¹³ Франко И. Соч.: В 10 т. – М., 1958. – Т. 7. – С. 242.

втрата на першому ж кроці. Подібне ми спостерігали, обговорюючи можливості інтерпретації Лермонтового “Паруса”: перекладачі або трималися слова першотвору, або, як П. Тичина, відбігали від нього аж надто далеко. Анна Ахматова обрала перший шлях.

Другий рядок – майже дослівний переклад із заміною початкового “ох” на “о”; перший вигук видається тут інтимнішим, із діалектним відгінком, а щодо “обширу”, то це слово – свіжіше: у Франка, в його поетичній мові, на відміну від “простір” (вісімдесят два випадки вживання; один раз – таки “простор”) воно виступає лише в “Безмежному полі...”. У цьому контексті “обшир”, можливо, й точніша лексема: йдеться ж про “точку” (вершник на коні), від якої, *навсібіч* (о-, об-), – шир. “Обшир” окреслює те, що не піддається окресленню (“*безмежне* поле”), тим-то загострює увагу на тому, хто в центрі, – вершникові з його болями.

Помітна втрата – й у третьому рядку: замість “я сам *серед тебе*” – “один я *среди снега*”. Тут і відгукнулася суттєва перекладацька похибка в зачині поезії: що було затерто (персоніфіковане поле) – тут відсутнє, втрачено такий важливий для пісенного жанру інтимний зв’язок ліричного героя з довколишнім світом, із полем, з яким він на “ти”. Важливим у другому рядку першотвору є прийменник “в”: “...**в** серці нестерпні болі”, бо ж мова про глибокі, що знайшли собі оселю в серці, болі. А що вони “нестерпні” – то й “розривають” серце. В перекладі ж не в’яжуться вислів “сердце *трепещет*” з кінцевим “сердце *разрывает*”: ті два дієслова – неоднакової емоційної напруги.

Український читач неодмінно зупиниться на першому рядку другої строфи, і не тому, що тут похибка: він іще раз задумається над тим, що таке для нас кличний відмінок при звертанні, відчує, яка велика різниця між “конь мой” – і “коню”; що для росіянина норма, те для читача, який носить в душі український текст, різке (повинно б різати!) вухо. Що ж до втрати, то в російському озвученні не чуємо внутрішньої рими, радше асонансу, що в оригіналі додає віршеві динаміки, окрилює його: “Неси ж мене, *коню*, по чистому *полю*”; у перекладі ж, при дієслові руху, самого руху, його звукового образу, не відчуваємо: “Неси ж мене, конь мой, по чистому полю”.

У наступному вірші (“Как ветер, что *тут же* гуляет”) знову ж проблема з діалектним “тутка”, що означає “тут”; додаймо “же”, що й

зробила поетеса, – матимемо щось на зразок “затички”. Та й “чень” (є, до речі, таке прізвище), що належить лише розмовній мові окремого терену (рос. “авось”) – і “быть может”, відповідають одне одному хіба що семантично. Перекладімо, абстрагувавшись від оригіналу, російську версію українською мовою (“*можливо, втечу я...*”) – зрозуміємо, яку вагу, окрім семантики, має в поезії барва слова – як *много* й вона важить. А ще, у цьому ж рядку, “*гибельная боль*” ніяк не може рівнятися з “*лютим* болем”: згадаймо хоча б назву місяця – *лютий* – і зрозуміємо, які потенції нашого епітета саме в образотворчій, пісенній, стихії. Долучається ще проблема роду: біль – *він*, лютий, грізний суперник.

Отож, озирнувши російську версію лишень поверхово, бачимо типові перекладацькі клопоти в перекладі подібних мініатюр: достатньо відійти від першотвору (а треба відходити, ще Горацій радив) – тут же й хибимо. Визнаючи, що нерідко псуємо оригінальний твір, чомусь уникаємо поняття “неперекладність”. У цьому ж випадку ризиковано було б стверджувати, що російська поетеса доклала всіх зусиль, щоб “Безмежнеє поле...” прозвучало російською якомога співзвучніше з першотвором. А мала б докласти, тим паче, що великою підмогою перекладачеві тут – спільність, і в російській, і в українській мовах, повнозвучних прикметникових форм: “безмежнеє”, нестерпні” тощо (інша річ, що в російській, будучи в постійному вжитку, ті форми майже втратили свою пісенну експресію). Одне слово, російська поетеса пішла тут, здається, за течією, хоча варто було прислухатися до Франкового закликку: “Проти рожна перти, проти хвиль плисти...” – “Варто!..”

114. VII. 208

Дорогий Андрію Олександровичу!

Врешто відкинув два листи з Любовою - відгук
що на відва. Охот - Вани.

Отже, якого може бути кантигаторська дисерта-
ція на широку тему - Франко і антицикл.

Миттєво можна відва шлюх, хоча би навіть тебе.

Ще вселенить від дисертанта - що йому більше до
смачку. Я тільки боюсь одного; чи при такому
зв'язку мені виставити матеріялу для дисертації?

Занежно символістичне історичне з'ясування речей
я не разуму, Навр, та там уже багато вивчив арга-
мат літератури на спеціальну частку Франка можна
знайти? або: Ти хочеш, щоб, пропавши

Франкові "Кеси мене, коню", або "Хот порок до-
любів" - з'ясувати це в Горазді. Тому в

одному випадку не з'ясувати нічого - від
нідезньої поминки - і так до української виставки?

А в другому випадку - чи да тебе дала етих -
написавши на несправді, що дисертация повинна
использувати методи? І в Горазді; такі методи

знайдено, і ще дещо, Мишурин шот епізи - ми, ми
на листе на убогі, Франко, я тільки, - і не думав при
Горазді, нема тут ні релігійности; (навіть несправді),
на поемі - просто Франко погуляв в річці; зато-
мною поезією історичної виставки про дала етих
і фа м'єс невеличкі др. Отже до Ганка і Ганка
співати справді одержано, в історичній не фактове
м'єс дало.

Вані М

Лист Григорія Кочура