

ПОВЕРТАЮЧИСЬ ДО ГОРАЦІЯ

Спільне добро – твоїм по праву стане, як тільки
Вирвешся з кола, що всяк у нім крутиться, і перестанеш
Слово в слово товкти, як товмач, безоглядно вірний...

Горацій. Поетичне мистецтво

18. VI.

Мамонтині Андрію

Олександровичу!

Щодо Гораций: я вже прочитав його
каново (тепер він на реценсії у
Андрія Олександровича), - справді, там
дещо варто переробити. Ма думку,
найбільше документальної русизми.

Те, що Ви збираєтесь його політиму-
вати - цілком слушно.

Вітаю Вас із приїздом сюди до
Сімки: це мабуть полегшить Вам
згінкнення Ваших широких і цікавих
перекладацьких планів. Треба б від-
мовити було анбології анблотної поезії,
а Андрій Олександрович уже мріє, щоб
Ви індуїзм доміторезку.
Ваш ГМ

Лист Григорія Кочура
[1981]

ЗЕЛЕНЕ CRESCENDO ГОРАЦІЄВОГО “ПАМ’ЯТНИКА”: *тінь жива – і тінь вічна*

Здається, що й у “Пам’ятникові” (III, 30) за високою патетикою поетичної фрази (*perennius, altius*) Горацій приховує свою звичну усмішку, – як у тих, хто завжди має напихваті якусь крихту солі: натяк, дотеп чи загадку. Справді, прокоментувавши твір до найменших деталей, з’ясувавши, що лише можна з’ясувати, зі сфери міфології, історії, граматики, поетики, сягнувши джерел, що жили думку поета, коли він писав свій “Пам’ятник”, – усе ж залишаємося незадоволені: наче не все ще в тій оді прочитано.

Втім, чи можна прочитати “все”?.. Довелося б зазирнути у світ, що за словом, – знати не тільки те, що писав, а й що в той момент відчував поет, що бачив “очима душі”, а відчуте й побачене переливається у невловні відтінки слова. Певно ж, оскільки твір підсумковий, бачив своє дитинство, й воно промовляло до нього голосом – чув, як у його родинній Венузі бурлить бистроводий Авфід – ...*violens obstrepit Aufidus* (нині Офанто); бачив і чув таку ж бурливу стихію Риму (*turbida Roma*) й себе серед тієї стихії – як батько, відпущений на волю раб, веде його за руку до школи, де нерозлучний з різкою Орбілій (*plagosus Orbilius*) наводив на учнів жах, і потім, через роки, – як уже сам неквапно йде тією ж залюдненою вулицею й чує на собі то захоплені, то заздрісні погляди, зауважує, як показують пальцем на нього

(monstror digito) – першого співця Риму; зіставляючи тих двох – хлопчину й славетного лірика – певно, чув батькові слова: “Тепер уже плавай сам, без корка”; озирав те часове море, яке довелось йому долати: то буряне, коли ледь урятувався у трагічній для республіканців битві при Філіппах, то затишне, коли розкошував у дарованій Меценатом оселі серед сабінських гір, а перед очима поставали ті, хто відійшов за “останню межу речей”, серед них і “половина його душі” (animae dimidium meae) – Вергілій, що зазнайомив його з Меценатом, а той – впровадив у коло ліричних співців, і це його окрилило – таки “торкнувся чолом неба” (Sublimi feriam sidera vertice)..

Останнє цитування – з присвяченої Меценатові оди, яка започатковує першу книгу ліричних творів, де римський поет наслідує старогрецькі зразки – знаменитих ліриків із Лесбосу, еолійських поетів Алкея і Сапфо. Третя книга мала бути останньою, тому й закінчується “Пам’ятником”: найвищу свою заслугу поет бачить саме в тому, що “еолійську пісню заспівав на італійський лад”. Три книги ліричних творів були задумані як цілість: початкова ода першої книги змикається з кінцевою одою третьої, творячи цикл. Тож не дивно, що в обох творах знаходимо чимало спільного. Передусім – у віршовій формі: і тут, і там – перша асклепіадова строфа.

У початковій оді Горацій щойно сподівається, що Меценат зачислить його до грона славетних ліриків; у кінцевій – таки “торкнувся чолом неба”: просить, щоб сама Мельпомена “охоче увінчала його волосся лавром”. У початковій – пролог: широка панорама життя, його “барви” (colores), до яких приглядався ще як сатирик, у кінцевій – поважний, з розумінням своїх заслуг перед римською літературою, підсумок, чи епілог. У початковій, першим же словом, – звернення до Мецената, високе, шанобливе “Ти” (римляни не знали звернення на “Ви”) і лише наприкінці, скромно, – авторське “я” (feriam [...] sidera); у підсумковій – одразу ж голосне “я”: E-xe-gi.

Із маєстатом “Пам’ятника” дивно контрастує подекуди аж надто скромна оцінка, яку Горацій дає своїй творчості в цих же одах. “Епічний поет Варій вславить твої подвиги, я ж надто *тонкий* для такої величі”, – відповідає поет у невеличкій оді, яку присвячує Агриппі, першому воєначальникові Августа. В іншій – пояснює свою

неспроможність возвеличувати звитяги самого ж Августа (земного бога!): “Я, *малий*, працюю собі в поті чола над марудними своїми піснями”. Не квапмось, одначе, з думкою про особливу Горацієву скромність. Тут радше Одиссеєва риса вдачі – вміння викрутитись із делікатної ситуації. Горацій блискуче скористався своїм хистом у т. зв. “рекузаціях” (*recusare* – *відмовляти*): говорить одне, а насправді – стверджує інше. Пригляньмось до тієї ж оди, яка адресована Агріппі (І, 6), де стикаються два протилежного значення слова *tenuis* – *grandia*: “я, надто *тонкий* для *величного*”. І це зіткнення одразу викрешує зі слова “тонкий” друге його значення: *дотепний, витончений*; *grandia*, відповідно, – щось *неотесане, громіздке*.

Щоб краще зрозуміти цей вельми важливий для Горацієвої поетики стилістичний хід, а водночас звернути увагу на літературну традицію, зіставмо з цим рядком із оди до Агріппи восьмий вірш із шостої Вергілієвої еклоги (йдеться про “буколіки”, пастуші пісні):

Agrestem tenui meditabor harundine musam.

Ситуація подібна: адресат еклоги Вар, що допоміг Вергілієві повернути втрачене угіддя, чекає похвали в епічному ключі. Поет оправдовує себе: пастухові, мовляв, личить оспівувати сільську музу тонкою сопілкою; безпосереднє зіткнення слів “сільський”, “неотесаний” (*agrestis*) – і “тонкий”, “слабенький” (*tenuis*) знову ж, завдяки контрастові, увиразнює переносне значення прикметника *tenuis* – “витончений”. Втім, цю мистецьку витонченість ілюструє тут майстерна інверсія – Вергілій розставляє слова у строго геометричному порядку: посередині вірша дієслово “оспівуватиму” (*meditabor*); по краях – кого оспівуватиме (“сільську музу” – *agrestem ... musam*); обабіч центрального дієслова – чим оспівуватиме (“тонкою сопілкою” – *tenui ... harundine*). Звиклий до таких інверсій, взагалі до *мовленого* слова сучасник Вергілія легко й на слух сприймав цю гармонійну графіку слів.

Що ж у перекладах? Тут пропадає не лише порядок, у якому вишикувані слова, а й друге, переносне, значення слова; озвучуємо зазвичай – лише пряме: бачимо чи то Вергілія, що оправдовується перед Варом, чи Горація, який запобігає перед Агріппою. Неперекладна гра слів висвітлює вже згадану Горацієву усмішку... “Чи боїш-

ся, що нащадки, побачивши твою до нас близькість, сприймуть її за ганьбу для тебе?” – пише Август, дорікаючи Горацієві за неувагу до себе (земний бог – синові раба!). Горацій і тут не зрадив своїй усмішці: присвятив імператорові поетичне послання (II, 1), та не про політику, не про діло (negotium), як того хотілось адресатові, повів мову, а про те, що самому було близьке, – про літературу, про дозвілля (otium)... Подібно – й коли порівнює свою бджолину “малість” (parvus) з лебединим летом Піндара (IV, 2): “...operosa parvos carmina fingo” (... малий, – трудні пісні складаю). Справді, не штука, коли у великому – велике; коли ж у малому – велике, то цим і звеличена гідна подиву “малість”. Так у своїх “Георгіках” Вергілій подивляє тих же бджіл, що “у крихітних грудях велетенським обертають духом”. А ще ж “operosus” – не тільки “трудомісткий”, “мозольний”, а й “дієвий”, “цілющий”, “помічний” (herba operosa – помічна трава); пісні, виснажні для самого поета, – наснажні для читача: автор усіляко намагається допомогти йому “вигнати із серця турботи” (animo curas deducere), як ліками – виганяємо хворобу: Горацій в душі традиції часто вдається до лексики й прикладів, взятих з медичного ремесла...

Такі маленькі відкриття (в одах вони – чи не в кожному вірші) й спонукають пильніше приглянутись до “Пам’ятника”, де поет із вершинною майстерністю декларує своє тривання у пам’яті нащадків. Окрім тих декларацій (“Я здвигнув...”, “Я не весь умру...”, “Мене читатимуть...”), ще раз зауважмо, щось мало б іще бути, власне, з тієї важливої для Горація затекстової мови. А що збірка ліричних творів, початковий “тритомовик”, – виразно циклічної композиції, то за ключем до глибшого розуміння мусимо йти до присвяченої Меценатові чільної оди, зокрема, до її кінцевих рядків, які змикаються з кінцевими – останньої, яку прийнято називати “Пам’ятником”.

Після перебігу майстерно сплетених “кадрів”, що висвітлюють життя в найтипівіших його виявах, голос поета не тихне, а посилюється: fortissimo твору припадає на останні два рядки, зокрема, на акцентовані ритмічно (наприкінці рядка) й фонічно (двома голосними “e”), асонансом поєднані, слова:

quod si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

У прозовому перекладі: “А якщо ти мене приєднаєш (inseres) до ліричних співців, / то високим тім’ям (vertice) я вдарю зірки (небо)”. Тут і вступає у гру подвійне значення слова. Перше дієслово (in-sero, serui, sertum, ere), окрім “приєднувати”, може означати й “прищеплювати”; друге, окрім “верхньої частини голови”, “тімені”, – також “верхівку дерева”. Згадуємо Вергілія – неодноразово представлений у нього образ могутнього дерева: “настільки верхів’ям (vertice) сягає етерних висот, наскільки коренем – Тартару” (“Енеїда”, IV,445). А далі – й дванадцяту, з тієї ж першої книги, Горатієву оду з її цікавим порівнянням: “Crescit...velut arbor... fama Marcelli” (*Зростає, наче дерево, слава Марцелла*).

З кінцевим словом vertice першої оди в’яжеється кінцеве ж останньої – somat. І знову – два значення цього слова: *волося* – і *зелена крона дерева*. У перекладі цей зв’язок – ледь накреслений образ дерева – втрачається: “...чоло моє звінчай” (М. Зеров). Незауваженим (чи неперекладеним) залишається те, на що автор звертає особливу увагу: fortissimo “Пам’ятника” припадає саме на серединний рядок оди, точніше, на половину рядка: Crescam laude recens... – *Зростатиму у свіжій славі...* Римляни не читали подумки, а виголошували писане, і сам звукопис (у трьох словах – чотири рази повторене “e”, двічі – “a”), як і семантика слова – crescere (crescendo – *зростання, посилення звуку*) – підказує, що відтінений подальшим низьким “u” (...dum Capitolium) голос якраз тут сягав кульмінації. Горатій, а він не раз декламував свої оди, мав би виголошувати те місце clare et intente – *ясно й зосереджено*, вказуючи на ключ до розуміння твору. Дієслово crescere, того ж кореня, що creator, *творець*, а дієприкметник recens, *свіжий*, – зі сфери руху, отже, й життя; що ж непорушне, бронза й камінь, те, хай і величне, – приречене на загиблю. Триває – що в русі, чергуванні, як листя дерев, як рід людський, як поетичне слово, що переходить з уст в уста впродовж віків:

Рік промине – й перволист облітає; і в мові так само:
Старіють ранні слова поступово, на їхньому ж місці, –
Як і вони колись, квітнуть нові, набираються сили.*

* Цитати віршів, за винятком окремо зазначених, – у перекладі автора.

У тій рефлексії з “Поетичного мистецтва” (60–63) – відлуння не тільки знаменитого Гомерового порівняння (листя дерев – покоління людей), а й того ж таки *resens*, його тлумачення: в устах нових поколінь, постійно оновлюючись, звучатиме Горацієве слово, і в цьому – постійна свіжість, новизна його слави. Все інше, створене працею рук, дарма що царської величі споруди, “належне смерті”, – мусить упасти: “...mortalia facta peribunt”.

Несподіваним суголоссям до таких міркувань – мініатюра Гарсії Лорки “Choro y torre”:

Choro y torre

Sombra viva
y sombra eterna.

Sombra de verdes vocas
y sombra exenta.

Frente a frente
Piedra y viento,

Sombra y piedra.

“Сокір і вежа / Тінь жива / і тінь вічна. / Тінь зелених голосів / і тінь порожниста. / Навпроти себе / камінь і вітер, / тінь – і камінь”.

“Зелені голоси” – це ті, що в Горація, листки-слова, від яких – благодатна, жива, тінь. А “тінь безголоса” (“порожниста”), вічна, – від каменя. Живе – побіч вічного. Горацій обирає живе – те, що в оновленні, у слові, а не те, що у вічному мовчанні пірамід.

Годі сказати, чи в поетичних візіях Лорки був присутній Гораціїв “Пам’ятник” – образ кам’яної піраміди, що протистоїть, *frente a frente* (чоло в чоло), невидимому – вітру пустелі й вітру часу. А щодо Юліана Тувіма (“Кричу”), то тут немає сумнівів:

Боже святий! Не роби з мене статуї!
Навстіж розкрийтеся, заходе й сходе,
Щоб, наче стяг, серед бурі й негоди
Міг на всесвітньому протязі стати я!

Бути не прагну ні аере perennius,
Бронзою пишно й недвижно стояти...
(Переклав Г. Кочур)

Замінімо “стяг” “деревом” – матимемо той же, що й у Горація, “крик”: не хоче-бо й римський лірик ні в камені стояти, ані в бронзі – хоче *зростати*, належати життю, а не вічності, радше так: належати вічності через постійну свою, свіжу, присутність у житті. Обидва поети, дарма що твір Юліана Тувіма видається “анти-пам’ятником” (“бути не прагну ні аере perennius...”), прагнуть одного й того ж – тривання у *слові*. Так – і в Шевченковому “Заповіті” (“...незлим тихим *словом*”), де з бурливим Авфідом так виразно перегукується Дніпро: “obstrepit Aufidus” (*бурлить Авфід*) – “реве ревучий”. Та й Шевченко, як і Горацій, до високої поетичної могутності прийшов з-під низької кривлі – *ex humili potens*. І в підсумковій оді римського лірика, і в Кобзаревому “Заповіті” височать два, спостережні для зору, образи: там – піраміди, тут – могила. В обох творах, під особливим акцентом, – слова, що звернені у *прийдешнє*: “*recens*” у Горація, “новий” – у Шевченка.*

Циклічність ліричного тритомовика підкреслено й тим, що віршовий розмір – “перша асклепіадова строфа” – в рамках цієї збірки виступає лише в цих двох одах – початковій першої книги і кінцевій – третьої. У строфі – чотири рази повторений “асклепіадів вірш”, де основною ритмічною одиницею звучить, повторений двічі, хоріямб; між одним і другим, посередині вірша, – чітка ритмічно-інтонаційна пауза, цезура:

– – ‹ ∪ ∪ ‹ || ‹ ∪ ∪ ‹ ∪ ∪

Писані цією строфою ліричні твори, оди (у четвертій книзі – ще одна), вирізняються чіткістю побудови фрази; тут не часто стикаємося з незвичним для сучасного читача розсівом слів, інверсією, що є в Горація особливим засобом увиразнення поетичної мови. Чотири строфи – наче чотири щільно припасовані один до одного словесні блоки “Пам’ятника”. Те “припасування” автор реалізує перенесенням (*enjambement*) віршової фрази зі строфи у строфу: *innumerabilis | annorum series; Capitolium | scandet; potens | principes*; усі чотири стро-

* Цікаве бачення “Заповіту” в контексті світової літератури подає Т. Чернишова (Всесвіт. – 1975. – № 3. – С. 198).

фи, змикаючись, наче клямами, творять добре зладжену цілість, де й “ніготь не виявить зазублини” (так, проводячи нігтем великого пальця, перевіряли викінченість статуї, споруди). Втім, пригляньмося ще раз до оригіналу й підрядкового, слово в слово, перекладу.

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
posit diruere aut **innumerabilis**

annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaque pars mei
vitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens, dum **Capitolium**

scandet cum tacita virgine pontifex:
dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, **ex humili potens**

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam

Я звів пам’ятник, від міді триваліший,
від царської постави пірамід вищий,
його ні дощ їдкий, ні аквілон нестямний
не зможе зруйнувати, ані незчисленний

ряд років, ні перебіг часів.
Не весь я вмру: значна частка мене
уникне Лібітіни: всякчас майбутньою
зростатиму славою, свіжий, поки на Капітолій

ступатиме з мовчазною дівою понтифік.
Буду на устах, де бурлить рвучкий Авфід,
і вбогий на воду Давн селянським
Правив людом, із низького – могутній,

я перший еолійську пісню до італійських
спровадив ладів. Прийми гордість,
добуту заслугами і мені дельфійським
лавром вповий охоче, Мельпомено, волосся.

В оригіналі – бездоганна фонічна структура, що тримається не лише перенесеннями фрази зі строфи у строфу (ті “скріпи” виділені), а й звучанням самої фрази – мистецькою *сув’яззю слів*, що в Горація (“Поетичне мистецтво”, 242), має назву *iunctura*; термін, до речі, з архітектурної термінології Вітрувія. Завдяки тій продуманій сув’язі Горацій передусім реалізує належне звучання оди – інструментує її. Звукопис твору – теж “в’язучий” фактор, як, скажімо, у блискучій фоніці початкового рядка другої строфи, де, гармонійно чергуючись, перегукуючись асонансами (**annorum – temporum**), звучать фактично всі латинські голосні в ефектній співдії з приголосними. Ритмічно акцентовані, кінцівки (**-rum**) започатковують уже згаданий подальший образ гулкового кроку (... **dum** **Capitolium**), що асоціюється чи то з кроком римських легіонерів, чи самих же “войовничих” літ, що наступають “незчисленними рядами”; поряд, контрастом до тих звукових карбів, – як сам час, невловне (два короткі склади), перелітне слово *figa – втеча*. А ще, у тій сув’язі, як у згаданій оді до Агриппи, – зближення слів задля максимального увиразнення думки: ... non Aquilo **impotens – possit** **dipere**; “...аквілон, що й собою володіти **не спроможний** (така незмірна його потуга) – **не зможе** зруйнувати”. Або: ...ex **humili – potens**, що є контрастним зближенням за принципом “незгідливої згоди” (*concordia discors*), бо ж і дерево, спочатку приземисте (*humus – земля, ґрунт*), потім – могутнє, хмаросяжне. Стисло кажучи, тут, як і в інших одах, сув’язь слів – це той “світлий порядок” (*lucidus ordo*), про який знову ж таки говорить сам Горацій; світло ж – не так від поверхово відшліфованої фрази, як від тих моментів осяяння, які поет дарує читачеві, озвучуючи потрібне слово в потрібний час і в потрібному місці (“Поетичне мистецтво”, 43).

Нижче, у підряднику, – лише слова, бо поезія (грец. ποίεω – *роблю, виготовляю*) – це те, що з тих слів “змайстровано”: “Слова в поезії – квітки. / І щоб сплітати з їх вінки, / І щоб давати перли-штуки, / Потрібні час і майстра руки” (Олександр Олесь). Є, однак, різниця між словом – і квіткою чи перлою. В останніх – свій, хіба що від

освітлення залежний, вигляд; із тих речей сплітаємо вінки, компонуємо візерунки, мозаїку тощо. Слово ж виявляє свої барви, свою образотворчу силу в сув'язі з іншими словами. Ось чому такої ваги Горацій надає саме тій сув'язі, таким акцентом виділяє поняття іunctura: навіть звичайне слово, зауважує поет, коли воно в належному єднанні з іншими словами, зближує по-новому – здобуває для себе подив і повагу (honor). У цьому ж “Пам’ятнику” привертає увагу начебто нічим не примітне слово tacita – *мовчазна*, що під особливим акцентом: поряд із *tesens* воно – в епіцентрі твору, в оточенні слів, які у сфері “скандування” (*scandere* – *піднімаються сходами*), наслідування тієї дії: **scandet cum... pontifex**. Тут, мабуть, воно й самого Майстра здивувало: “тихе”, а як ідеально імітує лункий крок: деревом сандалі – об камінь (**ta-ci ta**)! У Горацієві часи до того ж латинське “с” вимовляли як наше “к”, то ж імітація справді була ефектною.

Здивувало – як в іншій оді (I,28) дієслово *festinare* – *поспішати*, що всупереч семантиці, вписане у вірш, застигає у своїй непорушності (п’ять довгих складів поряд!): “*Quam-quam fes-ti-nas...*” – *Хоч ти й поспішаєш...* Це – голос із потойбіч, зі світу тіней: ось, мовляв, чого вартує ваш земний поспіх на тлі вічної непорушності... Античне скандування (відбивання *стопою* віршового розміру) увиразнювало смислову інтонацію, й навіть, як тут, семантику слова, чим і відрізняється від скандування у нинішньому розумінні – механічного вистукування ритму. З таких-от “дрібниць” зітканий текст ліричних творів, од, – і саме ті “дрібниці” (*pucae*), щось найсуттєвіше в Горацієвій поезиці, залишаються або поза увагою перекладачів, або – поза можливостями інтерпретування. В полі зору – лише блискуча, що рясніє філософськими сентенціями, поверхня; не дивно, що за співцем золотої середини закріпилася слава холодного парнасця, який майстерно укладає коштовні перлини-слова; навіть І. Франко дорікав римському лірикові “браком страсті”.

Але чому для найвідповідальніших своїх поезій, одна з яких відкриває, друга – замикає цикл, Горацій обрав саме асклепіадову строфу? Мабуть, через уже згадану лапідарність форми: усю складену з чотирьох блоків споруду вирівнює наскрізна серединна цезура; обабіч того “прямовиса” – граматично цілісні відтинки фрази; один із них – чи не найвідоміший з-між усіх крилатих висловів античності:

Non omnis moriar – *Ні, не весь я умру*, бо ж ідеться про славу – єдине в уяві стародавніх джерело безсмертя людини (“А слава – заповідь моя” – у Шевченка). Був, очевидно, й важливіший мотив до вибору асклепіадової строфи – ключові слова тих од: у першій – *Maecenas*, у другій – *Ehexi*. Обидва мусили стати на чолі творів: початкова ода, природно, мала зазвучати іменником – зверненням до Мецената: *Maecenas*; кінцева, оскільки мова про пам’ятник, – дієсловом *exigere* (*завершувати, зводити*) саме у формі, що має назву *perfectum*, тобто минулого доконаного: *exegi* (*я спорудив, звів, воздвигнув* тощо). Усі три склади і в одному, і в другому слові – довгі, тож найвідповіднішою строфою, де слова такої метричної будови могли б стати зачином, – асклепіадова.

Щоб мати приблизне уявлення, що таке асклепіадова строфа в живому голосі, а не в метричній схемі, спробуймо її заповнити нашими словами, де наголошені слова (чи склади) імітуватимуть довгі склади, а ненаголошені – короткі, скажімо, так:

Ось я звів монумент, || міді тривкіший він...

Відчуємо, з яким трудом (бо проти природи нашої мови) сусідують наголошені слова (чи склади): особовий займенник “я” у виділеному зачині норовить скинути з себе наголос – стати енклітикою, ненаголошеною часткою хореїчної стопи: **Ось я ...** Отож, виголошуючи цей зачин, маємо чітко триматися часокількості: кожна з цих трьох лексичних одиниць, будучи довгим складом, мусить тривати дві мори (короткий склад – одна мора), а третя, що під ритмічним ударом (іктом), повинна бути ще й проакцентована, тобто виголошена підвищеним тоном (*accentus* – *приспів*). Ось тоді вловимо бодай наближене відлуння початкового **Е-хе-гі**. У перфектній формі – перфектність (довершеність, досконалість) Горацієвого “Пам’ятника”. А ще – і це найважливіше! – сама **дія**, хоч вона й довершена, її напружене тривання, без чого й не було б тієї довершеності.

*

Що ж ми втрачаємо, перекладаючи античний текст із метричної – на силабо-тонічну систему віршування, ще й римованим віршем, бачимо, зокрема, з інтерпретації Миколи Зерова:

До Мельпомени

Мій пам'ятник стоїть триваліший від міді.
Піднісся він чолом над царські піраміди.
Його не сточить дощ уїдливий, гризький,
Не звалить налітний північний буревій.

Ні років довгий ряд, ні часу літ невинний,
Я не умру цілком: єства мого частина
Переживе мене, і від людських сердець
Прийматиму хвалу, поки понтифік-жрець

Ще сходить з дівою в високий Капітолій.
І де шумить Авфід в нестриманій сваволі,
І де казковий Давн ратайський люд судив, –
Скрізь говоритимуть, що простих син батьків

Я перший положив на італійську міру
Еллади давній спів. Так не таїсь від миру,
І лавром, що зростив святий дельфійський гай,
О Мельпомено, ти чоло моє звінчай.

Отож, “*Exegi monumentum...*” – це передусім звуковий образ, у якому не візуальні контури (“Піднісся він *чолом...*”; у Пушкіна – “*главою*”), а розмах: від низів – до висот (*ex humili – potens*). У перекладі – статика (“Мій пам'ятник *стоїть...*”), якої не любив Гораций, поет руху. І навіть там, де мова про рух (“...часу *літ* невинний”), – це мова радше інформативна, а не образна: *tempora (часи)*, на відміну від *tempus (час)*, означає також *пори року*, чергування білого з зеленим (“Скільки літ, скільки зим!”), а *fuga, втеча*, – образ невловної миті: те слово завжди в ненаголошеній частині стопи; складене з двох коротких складів, воно наче вихоплюється з-під стилоса, чого, зрозуміло, не передати мовою перекладу. Не знайшло відображення належне рухові, отже, й життю, центральне, дієслово *crescat, зростатиму*, й суміжне – *resens*, свіжий; з ними втрачено й важливу думку: все, що росте, що з насіння, – те відроджується і, на відміну від непорушного, постійно (*usque*) втішається свіжістю. Головне ж, не прочитується образ, у який цю думку втілено, – контури наміченого в першій оді дерева; немає того прихованого, але саме тим же й увиразненого “зе-

леного *crescendo*”, що так несподівано перегукується з українською піснею (“Туман яром...”): “Тільки видно дуба зеленого...”, як і важливого тут зв’язку між *vertex* (*верхівка дерева, тім’я*) першої оди – і *coma* (*зелень дерева, волосся людини*) – кінцевої, хоча, перекладаючи знамениту сьому оду четвертої книги, М. Зеров зворушливо пов’язав живе дерево – з людиною: “...arboribusque comae” – *закучерявився гай*. Одне слово, немає того, до чого *дослухались* римляни, а дослухаючись – бачили: і зелень дерева на сірому тлі пірамід, і чергування пір року, чули ходу самого часу – кроки, які віддунюють у вічність...

“На мою думку, коло цього основного і мають бути зосереджені основні зусилля перекладача. Деталі другорядні мають лишатися у затінку, навіть zostатися без перекладу”, – висловлював свою перекладацьку засаду М. Зеров, справедливо беручи за “основне” *цілісність* поетичного твору (тут, бачимо, варто брати до уваги й усю творчість поета, і загальнолітературний контекст, у якому він працював). Гарна порада, та нелегко її виконати: спочатку мусимо зауважити ті деталі, які, як у Горація, часто приховані. Потім визначити, котрі з них важливі, а котрі – “другорядні”, що є аж надто відповідальним, адже в Горація саме другий ряд – щось найважливіше. Але пригляньмося, що ж іще, окрім тих деталей “другого ряду”, залишив М. Зеров поза увагою. Мабуть, не надав ваги пов’язаній з лапідарністю форми граничній ошадності зображувальних засобів, зокрема, епітетів. У Горація – строго по одному: дощ – *їдкий* (у М. Зерова – *уїдлиий, гризький*); Аквілон – *нестямний* (у М. Зерова – *налітний північний*); Авфід поривний (у М. Зерова – описово: *де шумить Авфід в нестриманій сваволі*); епітет у Зерова знаходимо й там, де в оригіналі його немає: *високий* Капітолій; *святий* дельфійський гай тощо. І навпаки, подекуди бракує важливого епітета: з дівою (в Горація – *мовчазною*); не прозвучало лаконічне, вкрай важливе протиставлення низького походження поета його творчій могутності: *ex humili – potens* (*простих син батьків – ...*). М. Зеров полегшує читачеві розуміння античного твору: що мало б увійти в коментар – подано в тексті, “розшифровано”; так, замість “уникну Лібітіни”, тобто богині похоронів, – “сства мого частина / *Переживе мене...*”; замість Аквілона – *північний буревій*; замість “еолійської пісні”, що теж вимагало б пояснення, – “Еллади давній спів”; замість “вбогий на воду Давн” (Апулія, батьків-

щина поета, – посушливий, “спраглий” край) – *казковий* Давн. А тим часом саме та “моторошна речовність” (Гете), конкретність вислову – найвиразніша риса Горацієвого стилю: поет ніколи не говорить про вітер, джерело, вино чи про будь-що інше взагалі – неодмінно назве, який це вітер, яке джерело, якої марки вино тощо. Тож небезпідставно у хрестоматіях античної літератури “Пам’ятник” в інтерпретації М. Зерова кваліфікують як “вільний переклад” і тут же, немов пояснюючи причину такого визначення, додають: “рим в оригіналі, звичайно, нема”. Складається думка, що варто зняти риму – й переклад одразу ж “вірнo” трактуватиме першотвір у сукупності його зображувальних засобів.

Справді, рідко говоримо про те, що, визрівши з розсіяних текстом асонансів і зайнявши, врешті, своє місце наприкінці віршового рядка, рима мовби витерла, як ото з дошки витираємо, арсенал зображувальних, передусім звукописних, засобів – лише за собою, якщо йдеться про пересічний погляд на віршування, закріпила право презентувати поезію. От подекуди й побутує думка, що античні, “не дорісши до рими”, надолжували риторикою та моралізуванням. Але послухаймо одного з найглибших знавців античної поезії М. Гаспарова: “Геніальність Горація – у безпомилковій, бездоганній майстерності, з якою він володів найскладнішою, найвишуканішою поетичною технікою античного мистецтва – такою складною, такою вишуканою, від якої сучасний читач давно відвик”. А щодо Вергілія, то, мабуть, найкрасномовнішим був французький поет Поль Клодель: “Кожному, хто зустрічається з Вергілієм, залишається хіба що стати навколішки, бо його остаточно покидає бажання продовжувати свій шлях. Кому ж бо спаде на думку слухати розмірковувань про поезію, коли перед ним Поет у плоті – Поет у найвищому значенні слова і в найрозкішнішому звучанні, яке будь-коли освячувало людські уста?” Залишається або “на віру” приймати те, що Горацій, як і Вергілій, – великий поет, або, щоб не бути серед легковірних, – вникати в ледь спостережні тонкощі тодішньої поезики – у те, що вимагає поглиблених філологічних студій, найскрупульозніших досліджень.

Отож, чи можемо вгледіти в інтерпретації М. Зерова (хоч її поетичність – поза сумнівом) особливу, “від якої сучасний читач давно

відвик”, античну, поетику – сліди лише її властивих зображувальних засобів, які свідчать, що “Пам’ятник” при всій дзвінкості й карбованості вірша є результатом важкої праці над словом, що він представляє “трудні пісні” (*operosa carmina*)?.. А втім, як пов’язати з тим трудом “вільний переклад”? Щодо цього геть уже дивну, ба, й парадоксальну думку висловив перекладач Горація А. Фет: “При складності завдання перекладачеві не допоможе ні труд, ані знайомство з оригіналом; йому потрібна удача, яку називають натхненням” (як же ж тоді, насувається думка, головна засада самого Горація – що хист і майстерність, тобто праця, мусять іти в парі?). А що ліричні твори Горація – це пісні, то, вважає А. Фет, тут не обійтись без рими: “...пісня, як стріла, мусить бути опереною”. Ось ця “опереність”, чи то пак “окриленість”, якої російський поет домагається у своїй версії:

Воздвиг я памятник вечнее меди прочной
И зданий царственных превыше пирамид;
Его ни едкий дождь, ни Аквилон полночный,
Ни ряд безчисленных годов не истребит.
Нет, я не весь умру, и жизни лучшей долей
Избегну похорон, и славный мой венец
Все будет зеленеть, доколе в Капитолий
С безмолвной девою верховный ходит жрец.
И скажут, что рожден, где Ауфид говорливый
Стремительно бежит, где средь безводних стран
С престола Давн судил народ трудолюбивый;
Что из ничтожества был славой я избран,
За то, что первый я на голос эолийский
Свел песнь Италии. О, Мельпомена! свей
Заслуги гордой в честь сама венец дельфийский
И лавром увенчай руно моих кудрей.

Прочитавши, охоче віримо в те, що перекладач не надто трудився над своєю версією “Пам’ятника”: професійному поетові, знавцеві латини, ледве чи потрібні були якісь зусилля, щоб римованим ямбічним віршем (наслідувати оригінальні розміри, вважає він, – неможливо) переповісти “зміст” першотвору. Дивною, повторимо, видається невідповідність: Горацієві “трудні пісні” (*operosa carmina*) – й з одного лише поетичного натхнення визрілі плоди перекладацької

праці. Показово, що в передмові до повного видання Горацієвих творів (1883) А. Фет, говорячи про життєвий шлях співця золотої середини, про його любов до природи, про морально-етичні засади творчості й наслідування грецьких зразків, жодним словом не обмовився про поетичну, образну, мову його ліричних мініатюр, хоч саме в ній виявляється і своєрідність Горацієвої лірики, й фактична її неперекладність.

А попри те, хоч перекладач і сумнівається в потребі ближчого “знайомства з оригіналом”, очевидні спроби залишатися близьким до високого взірця. Перший рядок у російському звучанні – по суті, слово в слово, повторює відповідну фразу оригіналу. Той самий зачин: *Ex-egi – Воз-двиг*, ті ж, що в оригіналі, подальші слова: “...пam’ятник вечнее меди прочной”. Повторює, але не віддунює нею. “Воз-двиг”, зауважмо ще раз, – лексичний, а не емоційний, не образний відповідник. У Горація – високе, на рівні звукового образу, звучання, тут – висока, у традиційному ключі, патетика (у Зерова – тепліші, приземленіші у прямому, кращому значенні слова тони). Але й така близькість триває недовго. Кінцівки початкових двох рядків одразу й ламають точну й дзвінку симетрію першотвору: російське “вечнее меди прочной – превыше пирамид” нічим не може дорівняти оригінальному: “...aere perennius – pyramid(um) altius”; пересічна рима (“пирамид – истребит”) аж ніяк не може компенсувати тієї втрати: що в Горація і “дзвенить, і важить”, те в римованих перекладах переважно лише дзвенить і то не завжди цікаво й повногolosо, як тут, – бо для потужного, “руйнівного” (*ruina* від *ruere* – *обвалюватися*) дієслова *di-ruere*, *роз-руйнувати*, *стирати з лиця землі*, ледве чи добрий відповідник – “истреблять”. Та й віршовий рядок, де фігурує те дієслово (“Ни ряд безчисленный годов не истребит”), і вже обговорюваний вірш оригіналу (“*annorum series et fuga temporum*”) – вочевидь різної вагової категорії. Що вже казати про “славный мой венец”, про “Ауфид *говорливый*”, “народ *трудолюбивый*” чи “руно моих кудрей”?.. Одне слово, “Пам’ятник” і тут перекладено (чи переказано) поза контекстом Горацієвої творчості, без урахування його поетики, тож читач перекладу є просто читачем, а не, як у Горація, – співтворцем.

А втім, повернімося ще раз до початкового “Ех-егі”, складеного з префікса “ex-“ та дієслова “agere” – чи не найпродуктивнішого, якщо йдеться про словотвір, з усіх латинських дієслів (у знаному латинонімецькому словнику Георгеса перелікові значень цього дієслова присвячено майже сім сторінок тексту дрібним шрифтом – ось “як много важить слово”!). Але ця специфічна, чи питома вага (лат. *pondus specificum* – *питома вага*) виявляється у поетичному контексті. Гораций, вже вкотре зауважуємо, вмів цю вагу зробити щонайвагомішою, – як у початковому Ехегі. Що ж у нас? Є – наче калька з латинської, а водночас із грецької, належне врочистому, переважно церковному, стилеві: “воз-двигати”, як у П. Тичини: “Воздвигне Україна свогого Мойсея”; замінімо префікс “воз”, що додає високості, префіксом “з” – матимемо дієслово розмовного стилю “здвигати”; звідси – “здвиг”, щось протилежне до “натовпу”: “здвиг народу” – річ поважна. Співзвучна з цим іменником дієслівна форма минулого доконаного: я *здвиг*, тобто звів, спорудив. Саме це дієслово спроможне передати відчуття напруги й сконденсованої в ньому енергії, що в латинському ехегі. Та лише якоюсь мірою, бо “здвиг” – односкладове, наче хвилиenne, тому й не може бути образом ані просторового, ні часового розмаху. Втім, навіть ідеальний відповідник до ехегі, не дав би потрібного ефекту, адже “monumentum” і “пам’ятник” – не одне й те ж саме: “monumentum” – це: 1) “пам’ятник” у нашому значенні слова, 2) “пам’ять, яку залишає по собі людина” – у слові, у тому ж таки посадженому дереві. Слово *грає* тими двома значеннями: то перше проступає на перший план, то друге, свіже; “воздвигнути пам’ять про себе” – це непересічний, поетичний вислів. “Я пам’ятник себе воздвиг *нерукотворный*” – лише натяк на те парадоксальне зіставлення. Наближене до того значення, яке в Горация, – у щойно згаданому вислові Тичини: “Воздвигне [...] Мойсея”.

Дієслово “здвигати” побутує на західних теренах України, тож не диво, що у своїй версії “Пам’ятника” його використав уродженець Тернопільщини, священник і поет Роман Дурбак. Походження перекладача зраджує ще й епітет пірамід – “королівських” (анахронізм і анальоцизм разом узяті), замість, як і в М. Зерова, “царських”. І те, і те не вельми пасує до античного тексту, але, окрім, нейтральнішого “володарський”, нічого, здається, не маємо. Датований 1955 роком

рукописний переклад, очевидно, позначений впливом М. Зерова, передусім – щодо вже традиційного в перекладах цього твору ямбічно-го вірша, хоч тут, без чітко дотриманої серединної цезури, що так виструнчувала версію М. Зерова, строфа втратила свою дзвінкість, а фраза – поетичний блиск:

Я пам'ятник міцний, тривкіший здвиг за мідь
І вищий гордих королівських пірамід.
Не виїсть хмаролом і вітер-буревій
Його не сколихне у силі віковій

І не змете з основ століть шалений біг.
Я весь не вмру, не зникне з смертю в боротьбі
Мого істіння частка. Вкрию ввік свій рід
Я славою, що наче вічно юний цвіт,

Перш, як ітима жрець на Капітолій, в храм,
З весталкою богам курити фіміам.
Про мене скажуть: він уперше, музам брат,
Пісні із Греції складав на римський лад,

Він знатним став, хоч зріс у вбогій стороні,
Де котить хвилі вниз ріка Авфід шумні,
Де володіє Давн над племенем з села,
Де, щоб напитися, не знайдеш джерела.

Проймися ж гордістю заслуженою ти,
О музо Мельпомено, і мені вплети
У кучері мої в ознаку славних справ
По милості твоїй дельфійський свіжий лавр.

Є, певно, й інші римовані версії “Пам’ятника”, та хоч як різнилися б вони між собою щодо поетичної майстерності, – від оригіналу однаково будуть далекі. Отож, не вдаючись в обговорення стилістичних чи суто технічних похибок наведеної інтерпретації (вони очевидні), звернімо увагу на одну з вимог поетичного перекладу – еквілінеарність, що тут не дотримана: в перекладі на одну строфу більше, ніж в оригіналі. Не можна перекладати слово в слово (буквалізм), але рядок в рядок – варто: це дисциплінує, вберігає від багатослів’я (“відсебенюк”) на зразок: “Де котить хвилі вниз ріка Авфід шумні...” (шість лексич-

них одиниць – замість трьох, що в оригіналі), а ще – спонукає до пошуків місткого, образного вислову. Інша річ, що при винятковій стислості латинської мови дотримати їй кроку не завжди легко. Скажімо, дієслово майбутнього часу *dicar* з подальшою конструкцією (*nominativus cum infinitivo*) можна перекласти лише описово: “про мене говоритимуть, що я...”; два склади – супроти десяти в нашій мові. Слово втрачає і напругу, і “життєвий простір” (що шириться – тоншає, слабшає): яка ж бо може бути конкуренція між “Про мене скажуть...” – і співучим *di-car*: високе й протяжне “i”, таке ж, і протяжне, й гучне, “a”, що триває у подальшому голосному (*qua...*) – чи не є звуковим образом майбутнього розголосу поетичної слави автора “Пам’ятника”?.. А ще ж візьмімо до уваги елізію, коли у вірші, перед наступним голосним, випадає голосний попереднього слова, також – з кінцевим “m”: *monument(um) aere perennius; pyramid(um) altius; diruer(e) aut; Libitin(am) usqu(e) ego; populor(um), ex...* – матимемо аж надто підстав для того, щоб домагатися максимальної економності вислову, не забуваючи, однак, засторог самого Горация: “намагаюся бути стислим – стаю темним” (“Поетичне мистецтво”, 25–26). Засадою Горациєвої поезики є ця ж “золота середина”: найпрозоріший вислів – між двома крайнощами: надмірним багатослів’ям – і такою ж, понад міру, стислістю.

Якщо переклад – це спілкування з автором, то вільний переклад – вільне (але не, як у пародіях, *розв’язне*) спілкування, коли ми з автором мовби на одній нозі, на “ти”, без умовностей, без “дотримань”, передусім – віршових розмірів античної поезії. М. Зеров, інтерпретуючи римську лірику, любив цю вільність і здебільшого не в’язав себе розмірами оригіналу, хоч і подавав, то тут, то там, блискучі зразки українських моделей античних строф, зокрема, алкеєвої та сапфічної. У “Пам’ятнику” ж відмовився від імітації асклепіадової строфи, очевидно, через виділені довгими складами, що з трудом віддає силабо-тоніка, початки кожного вірша.

Загалом же, переклади М. Зерова (їх не можна сплутати з іншими) вирізняються саме теплотою спілкування, лексичними вкрапленнями, які торкаються серця. Замість уже обговорюваного *crescam laude recens* (*зростатиму у свіжій славі*) – у неокласика: “...і від людських *сердець* / Приймайму хвалу...”; зворушливий штрих одразу ж усуває понад двох-

тисячолітню відстань, робить поетичне слово позачасовим засобом спілкування: від серця – й до серця. Вільність зерівських перекладів, власне, – від прагнення інтерпретатора залучити до невимушеної бесіди з автором якомога більшу читацьку аудиторію, чого, зрозуміло, не можна було очікувати від академічних перекладів. Але чи оправданим є це прагнення “залучати якомога більшу читацьку аудиторію”, коли зважимо на те, що свою поезію римський лірик адресував вельми вузькому колові знавців і шанувальників поетичного слова?..

Кажучи “вільний переклад”, визнаємо, отже, існування таких, де воля інтерпретатора обмежена, – “невільних”, “безкрилих” перекладів. Якщо, інтерпретуючи вільно, перекладач – приятель автора, то тут – “раб”, який добровільно в’яже себе, передусім – путами віршового розміру; що античному авторові було спонукою до лету, врешті, самим летом, те – каменем спотикання для нашого перекладача; не допоможе перекладену ваговитість, ба, й незграбність оперяти римою – вірш “повзтимо по землі”. Наче про таких, геть негнучких, інтерпретаторів – Горацій у “Поетичному мистецтві”(28): “Той, боязкий, плазуватиме все, лякаючись бурі”. Річ у тому, тут же пояснює поет, що того, хто пише (перекладає) “вводить в оману лише подоба правильності” (*decipimur specie recti*); такий перекладач, по сучасному, – формаліст. Із цього погляду вельми показові переклади пера Михайла Білика, наприклад, опублікований на початку шістдесятих років переклад першої оди – до Мецената. Ось як інтерпретатор за допомогою наголосів “дотримався” розміру оригіналу – тієї ж, що в “Пам’ятнику, асклепіадової строфи:

Мéценáте, з царів / дáвніх батькі твої,
Ті підпóра, красá, / рáдощі ті мої.
Є такі, що їх пил возом кортить збивать
Олімпійський; а вже аж до богів злетять,

Цих земель владарів, як оминуть змогли
Возом жарким мету – пальму хвали взяли...

Уявімо собі, що читач, зацікавлений “незвичайною, від якої ми давно відвикли, поетичною майстерністю” римського лірика, взявся, врешті, до читання його поезії в перекладах. Комусь одному він мусив би повірити: або Михайлові Гаспарову, або Михайлові Білику;

обом – годі. А тим часом перша Горацієві ода – зразок віртуозного володіння словом, уміння те слово перетворювати на образ – візуальний і звуковий водночас. І такий стрімкий перебіг тих образів, така досконала їхня сув’язь, що й у М. Зерова, серед його перекладів з Горація, тієї оди не знайдемо: перекладач, очевидно зрозумів, що й римом тут не зарадити, головне ж сама фактура твору, – калейдоскопічна низка емблематичних образів, – виходить поза рамки сучасного розуміння лірики (інша річ – оди до Левконої, до Пірри, до Торквата й інші, подібні). До речі, М. Білик, перекладаючи “Енеїду”, цупко тримався неприродного “вистукування” дактилів, категорично відмовляючись урізноманітнювати вірш спондеями, і хоч як у листах переконували його в потребі таких замінів (дактиля – спондеєм) М. Рильський, Г. Кочур, Борис Тен, інші літератори, – львів’янин до кінця стояв на своєму, вперто йшов, сказати б, шляхом меншого опору. А щодо спроб “римувати” античний вірш, як це робить М. Білик у наведеній оді до Мецената, то це нагадує відому хитрість (Горацій про неї згадує): щоб дитина випила помічну, але неприємну на смак мікстуру, краї горнятка намазували медом, той “мед” тут, однак, не надто високої якості (“твої – мої; збивать – злетять”).

І все ж боротьба за український гекзаметр, за його гнучкість та поетичну експресію була великою школою для перекладачів – торувала шляхи для впровадження в літературний обіг, хай лиш у практиці перекладу, багатьох ліричних строф, зокрема й асклепіадової. Знімимо в цьому перекладі “римовані” кінцівки, спроможимося на синтаксичні цезури, впорядкуймо лексику, звукопис – матимемо, хай і далеко від досконалого, та все ж якесь уявлення про те, як ця строфа (одна з тринадцяти, що виступають у Горація) звучала в найвідповідальніших – першій, адресованій Меценатові, та кінцевій, зверненій до Мельпомени, латинських одах. Так, після багатьох переробок, виглядає перша ода в моєму перекладі творів Горація (1982), – її початкові рядки:

Глянь, нащадку ясний давніх володарів,
Меценате, хвало, захисте любий мій,
Глянь доквіл: багатьом – тільки б у куряві
Коней гнати стрімких; вихором-колесом

Лиш мету обігнуть – пальмова гілка вже
Мчить їх ген, до богів, світу керманичів...

Переднім планом – розпечене в шаленому розгоні колесо, що ледь не торкається кам'яного стовпа на повороті, збита курява – і моментальна, коли пощастить той камінь об'їхати, “спортивна” слава: пальма, що прирівнює переможця до богів. В іншому разі – усе вдрузки, шкереберть. Як у житті: *curriculum vitae* – *колісниця життя*, тобто життєпис.

Гірше з “Пам'ятником” (М. Білик, здається, не перекладав). Але й тут дещо можна зробити. Підступне місце, “кам'яний стовп”, перекладачеві доводиться об'їжджати не при кінці арени, а таки на самому початку: *E-xe-gi...* І якщо в першій оді початкове *Maе-se-nas* перекинуто в другий рядок, щоб у першому, без допомоги проставлених наголосів, читач міг відчутти карбований крок вірша, то тут, для зачину, те дієслово конче потрібне. Гарна знахідка в Р. Дурбака, “здви́г”, але: “потрібному слову – потрібне місце”. Наприкінці рядка те слово розтрачує свою енергію. Втім, у своєму перекладі, що в цьому ж виданні, я використав дієслово “зводити”. Понад два десятиліття, працюючи над іншим, не тільки античним, матеріалом, я все ж не полишав стежки до Горація, зокрема, – до його “Пам'ятника”, бо не був задоволений своїм перекладом. А хто йде, – все ж, хай не “до Корінфу”, до чогось таки доходить. Так і я дійшов до чергової на тій стежці віхи (цей варіант – нижче):

Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка,
Вищий од пірамід царських простоїть він.
Дощ його не роз'їсть, не сколихне взимі,
Впавши в лють, Аквілон; низка років стрімких –

Часу біг коловий – в прах не зітре його.
Смерті весь не скорює: не западе в імлу
Частка краща моя. Поміж потомками
Буду в славі цвісти, поки з Весталкою

Йтиме понтифік-жрець до Капітолію.
Там, де Авфід бурлить, де рільникам колись
Давн за владаря був серед полів сухих, –
Будуть знати, що я – славний з убогого –

Вперше скласти зумів по-італійському
Еолійські пісні. Горда по праву будь,

Мельпомено, й звінчай, мило всміхаючись,
Лавром сонячних Дельф нині й моє чоло.

Звів я пам'ятник: він – перетриває мідь,
Над верхи пірамід гінко зіпнеться він.
Дощ його не роз'їсть і не змете його,
Впавши в лють, Аквілон; ліку не знаючих

Років крок не зітре – весен і зим розгін.
Ні, не весь я умру – більша єства мого
Частка смерть оmine: у похвалі живій
Я вrostатиму в час, поки з Весталкою

Буде понтифік-жрець на Капітолій йти, –
Там, де Авфід бурлить, де орачам колись
Давн за владаря був серед полів сухих, –
Мова йтиме, що я – славний з убогого –

Вперше скласти зумів на італійський лад
Еолійські пісні. Горда – й заслужено –
Зі здобутків таких, лавром із Дельф мені,
Мельпомено, чоло ти залюбки вповий.

У тому прив'язаному до ритмів оригіналу “невільному” перекладі – волю доводиться виборювати: шукати потрібного вислову, докладати зусиль, щоб поетична фраза “дихала” розміром першотвору, іншими словами, – щоб розмір був не лише безкровною метричною подобою, а *пульсом* ліричного твору. Без допомоги рими, не втрачаючи вагомості, вірш поступово набуває легкості. Дещо й з того, що лише в підтексті першотвору прочитується, впливає на поверхню. В описовому “...гінко зіпнеться він” (в оригіналі – *altius, вищий*) – натяк на присутній тут, як і Горацієвій творчості назагал, образ дерева, що символізує тривання, славу; “впавши в лють” якоюсь мірою передає епітет Аквілона, що не володіє собою (*impotens sui*), наче безсилий від надмірної сили: “впадати”, як і “падати” – ознака безсилля; “років крок” – інформує про акцентований в оригіналі звуковий образ ходи, а “весен і зим розгін” (*fuga temporum*) – це чергування зеленого й білого, контраст, яким Горацій-лірик осягає особливо відчутних ефектів, коли хоче достукатись до самої душі свого сучас-

ника; метафора “вростатиму в час” покликана хоч якось компенсувати виняткову емоційну, образну й філософську насиченість центрального *crescam laude recens*, що висновується від початкового “Гінко зіпнеться”...

Дещо прочитується, впливає на поверхню... Але скільки важливого з Горацієвої поетики так і не впливає, так і залишається недоступним для читача й у поліпшеній версії україномовного “Пам’ятника”!.. Скажімо, у тій прикінцевій фразі, де поет вирізняє свою найвищу заслугу – те, що “еолійську пісню переспівав на італійські лади” (*Aeolicum carmen ad Italos deduxisse modos*); перед тим, згадаймо, – мова про “вбогого на воду” Давна. У такому контексті дієслово *deducere*, *переспівувати*, *переносити* (на це звертає увагу, зокрема, польський перекладач Адам Важик) несподівано, але дуже доречно, розкриває ще одне з багатьох своїх значень – технічне, пов’язане зі зрощуванням посушливих земель: на духовний ґрунт італійської культури (*modus* – також *земельна ділянка*) Горацій спроваджує живлющу течію еолійської пісні.

Отож небагато із належних Горацієвій поезії епітетів може послужити й собі ця поліпшена версія, але один, уже згадуваний, яким поет окреслює свої оди, таки й до неї можна стосувати: вона – *operosa*, *трудна*, значного труду вимагає. Великою помічницею тут – сама українська мова, що дає змогу, передусім завдяки вільному наголо-сові, наблизити силабо-тонічний вірш – до метричного, а в належному озвученні перекладу (це – звукова поезія!) все-таки можемо вловити відлуння того ритмічного розмаїття, яким так пишається Горацій і яке дало підставу назвати його “багатим на ритми”.

Тією трудною стежною, користаючи з можливостей рідної мови, йдуть знані своєю скрупульозністю німецькі перекладачі. Зразком їхньої точності може служити саме “Пам’ятник” у перекладі Манфреда Сімона (1972):

Dauerhafter als Erz baut ich ein Denkmal mir,
höher, als Pharaos Grabpyramide ragt,
das kein Regen zernagt, Nordwind nicht stürzen kann,
nicht beseitigen wird endloser Jahre Zahl,

nicht zu zwingen vermag flüchtiger Zeiten Lauf.
Sterben werd ich nicht ganz, meiden zum grossen Teil
Totenstille des Grabs: Neu, immer neu erwächst
Ruhm der Nachwelt mir hier, wenn je der Priester noch

mit der schweigenden Frau schreitet zum Capitol:
Wo da strömet dahin tosend der Aufidus,
wo in dürstendem Land Daunus regierte einst
über ländliches Volk, hob er sich aus dem Staub –

so wird's heissen von mir –, sang doch als erster er
nach äolischem Ton Lieder Italiens.
Dir gehört das Verdienst, Muse, sei stolz darauf!
Freudig flicht mir ins Haar delphisches Lorbeerlaub!

Точність таки вражає. У перших рядках, при всій стислості першотвору, перекладачеві вдалося згадати фараонів, уточнити, що піраміда – ще й місце поховання (*Grabpyramide*), а в центральних рядках – зберегти важливе дієслово зростання (*erwächst*). Цій точності він не зраджує й коли реконструює асклепіадову строфу. Особливо переконливо звучить (що дуже важливо) зачин: початкове слово протягне і щодо звукової структури (дифтонг *au*), і щодо семантики (*Dauer – тривання*), і той ритмічний імпульс час од часу підхоплено в інших зачинах: *höher, Ruhm, über, dir*. Але чи вдалося перекладачеві, тримаючись “букви”, передати ще й “дух” оригіналу, іншими словами, чи “точність” є в цьому випадку синонімом “вірності” (цьому термінові надає перевагу М. Рильський)?..

Тут, одначе, маємо говорити не так про дух, як про *подих* вірша. Перше враження – що його бракне: надто щільно, мов цеглинки, зімкнуті між собою переважно одно- й двоскладові слова. У першому рядку, в оригіналі, чотири лексичні одиниці, у перекладі – вдвічі більше; у центральних двох рядках їх десять – супроти сімнадцяти, що в перекладі. При такій тісноті годі говорити про “світлий порядок”, в якому повинні шикуватися слова: бракує попросту фізичного проміжку для того світла. Розгорнувши двомовне видання, де латинський і німецький тексти – у дзеркальному відображенні, виразно бачимо, що німецьке “дзеркало” ледь не подвоює довжини рядка, який ліворуч. І все ж мусимо віддати належне німецьким перекладачам за їхню виняткову увагу до першотвору. Згадаймо, що з цього приводу в розмові з Еккерманом сказав Гете:

“В природі німців закладена повага до чужоземної культури і вміння пристосовуватися до різних її особливостей. Саме ця властивість разом із дивовижною гнучкістю німецької мови й робить наші переклади такими точними й досконалими”. Слова Гете, зокрема, про гнучкість німецької мови можна стосувати й до української, навіть більше: вільний наголос і ще вільніший, порівняно з німецькою, порядок слів, що ріднить її з мовою давніх еллінів, – усе це, надто при інтерпретаціях античної поезії, дає перекладачеві гарний шанс досягнути вільності при максимальній “змістовій” близькості до першотвору.

Перекладачів, які працюють у системі силабічного віршування, сама природа мови вберегла від тієї нелегкої праці – реконструювання метричного розмаїття античних строф. Серед таких – польські інтерпретатори. Були, щоправда, й тут охочі римувати (навіть “Енеїда” – римована), а також – “вступити у наперед програму битву, якою є наслідування латинської метрики”. З-поміж сучасних перекладачів, які тримаються іншого напрямку, – А. Важик, чий інтерпретації Горацієвих од (1973) хвалить В. Шимборська (остання цитована думка – теж їй належить). Деякі її міркування цікаві з погляду “золотої середини” – засади, що діє й у сфері перекладання: польський перекладач, відмовившись від наслідування латинської метрики, “не скотився до ритму звичайної катеринки...”. “До біса заплутаний синтаксис Горація [...] дав нам відчуття якраз настільки, наскільки треба, щоб польський граматичний лад мерехтів інакшістю, не стаючи однак головоломкою”. Тієї “інакшості”, власне й бракує вільним, орієнтованим на пересічно-го читача, римованим перекладам. Ось як звучить “Пам’ятник” у його польському відлунні – як почув його А. Важик:

Wybudowałem pomnik

Wybudowałem pomnik trwalszy niż ze spiżu
strzelający nad ogrom królewskich pyramid
nie naruszają go deszcze gryzące nie zburzy
oszalały Akwilon oszczędzi go nawet

łańcuch lat niezliczonych i mijanie wieków
Nie wszystkim umrę wiem że uniknie pogrzebu
częsta nie byle jaka i rosnący w sławę
potąd będę wciąż młody pokąd na Kapitol

ma wstępować z milczącą westalką pontifeks
I niech mówią że stamtąd gdzie Aufid huczy
z tego kraju gdzie grunтом brak wody gdzie Daunus
rządził ludem rubasznym ja z nizin wyrosły

pierwszy doprowadziłem nurt eolskiej pieśni
do Italów przebiwszy najpewniejszą drogę
Bądź dumna z moich zasług i delfickim laurem
Melpomeno łaskawie opleć moje włosy

Щоб не поспішити з оцінкою перекладу, варто послухати ще одне цікаве міркування В. Шимборської: “Новий переклад Важика треба визнати як подію – отримуємо Горація, співзвучного з передовою поезією нашої епохи. Це сталося не за допомогою інфантильних омолоджувальних процедур [...] Горацій тому видається нам сучасним, що перекладач пошанував його старожитність” (переклад Я. Сенчишин). А старожитність Горація – це його новизна (“Я перший...”), *свіжість* його слова. Продовжуючи думку В. Шимборської, можна дійти ще парадоксальнішого міркування: омолоджувати потрібно не Горація, а себе, бо не він, а ми старіємося, поступово втрачаючи здатність у слові бачити образ; “насолода дедали покvapніше перемандровує від уха до ока”, – з прикрістю констатував цей процес сам Горацій, обговорюючи проблеми сучасного йому театру.

Схоже на те, що переклад Важика справді важить, але – не дзвенить: шиплячі приглушують “дзвін латини”. Втім, кожній мові, перефразуючи вагантів (Архіпіт із Кельна), дано особливий дар (*munus*): латинській – дзвеніти, німецькій – карбувати крок, українській – співати, французькій – в’язати (*liaison*), польській, при її “шиплячості” (чи завдяки їй?) – мовити *dowcipnie*, що вельми важливо при перекладі Горація, особливо його сатир, чи “бесід” (*sermones*), які поет веде “з крихтою солі” (*cum grano salis*). Емоційно й образно, на тлі незрушних пірамід, передано стрімку Горацієву славу: *strzelający* (вистрілює, тобто викидає стебло чи стрілку рослина), що підхоплено подальшими: “*rosnący w sławę*” та “*z nizin wyrosły*”; від строфи до строфи збережено перенесення (*enjambement*); належну увагу зосереджено на дієсловах; одне лише, *dicar*, передано чомусь не майбутнім часом, як очевидно, в оригіналі, а так, мовби воно було у формі *coniunctivus*: *niech mówią*.

Цікаво, що й А. Важик, як і М. Зеров, оминув першу оду, тож не знаємо, як у польському перекладі зімкнувся б цикл: від кінцівки першої оди (vertice) – й до останньої (somam). Бачимо лиш точну лексичну відповідність у рамках “Пам’ятника”: Exegi ... somam – Wybudowałem ... włosy. Врешті, польський перекладач міг дозволити собі відмовитися від пунктуації (в Горация її теж не було), щоби зберегти, як зауважує В. Шимборська, “двоспрямований рух від слова до слова”. Що ж до перекладів, де ритміку метричного вірша має імітувати вірш силаботонічний, то тут якраз пунктуація допомагає увиразнити належний хід вірша, наприклад, у зачині “Пам’ятника”: “Звів я пам’ятник; він – перетриває мідь...”; не було б тире (воно вмотивоване логічним акцентом) – то й цезури б не було.

З піднесеністю “Пам’ятника”, якщо не зауважувати підтексту, другого “заземленого” плану, дисонують не лише згадані “рекузації”, скромний голос “пішої Музи” у сатирах та посланнях, а й сам портрет поета, окремими штрихами, то тут, то там, поданий у різних творах, зокрема, – у двадцятomu посланні першої книги: славетний лірик, роета laureatus, – невисокий на зріст, нестрункий (очевидно, схильний до повноти), підсліпуватий, передчасно посивілий (мабуть, що й полісільий), охочий погрітись на сонці, швидкий до гніву, але – й до примирення, з “дратливим” шлунком та й з іншими клопотами. І все ж поет не нарікав на долю. Завдяки щирій опіці Мецената домігся матеріальної незалежності, про яку й не мріяв. З особливою теплотою переклав те місце (початок шостої сатири другої книги) М. Зеров:

Тільки і мрії було, щоби клаптик малесенький поля,
Дім, та город, та криниця з веселим струмком біля дому,
А на узгір’ї, над домом, лісок... Та боги милосердні
Більше і краще послали...

В уяві українського читача мимоволі постає наша сільська хата (тут – гарна вілла), криниця з журавлем (тут – джерело), городець (тут – садиба, де поралось вісім рабів), гайок неподалік – одне слово, тихий, “райський” куточок, що був і Шевченковою мрією, а мрія, хай тут і там дещо інші реалії, – все-таки мрія, дарма що в Горация (слово “мрія” й у нас відносно молоде) – це votum, тобто підкріплене і реальним, і обіцяним жертвовним приносом прохання до богів. Але

Горацій не прибіднювався: його масток порівняно з велетенськими латифундіями багатців, їхніми розкішними віллами – це лише крихта. Втім, не допоміг би й Меценат, коли б у сина відпущеного на волю раба не було хисту до слова і коли б той хист він не поріднив із працею. Тож матеріальною незалежністю не тільки Меценатові, а й собі мав би завдячувати.

Гірше з не менше важливою – духовною незалежністю. Горацій, як і будь-хто інший, не міг нею похвалитися, був якоюсь мірою залежний – від Риму, куди раз по раз повертався, покидаючи свій сільський загишок; від Августа, від того ж Мецената, який, впавши в нервову безсоння, хотів бачити свого приятеля при собі, врешті, – від себе самого, бо ніколи не домігся того, до чого так заповзято закликав інших, – бути приятелем самому собі, позбутися журби, досягнути щастя. Спромігся, однак, на найвищу незалежність – від смерті. Але й тривання у слові, що протистоїть забуттю, Горацій сприймає очима римлянина: “...dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex”. Давно вже не сходить верховний понтифік із мовчазною весталкою на Капітолій, а Горацій міг би й нині (“більше й краще послали боги”), впевнено й дзвінко, як і тоді, сказати своє стисле, але таке розлоге: **d i c a r...**