

## НЕСХИТНИЙ ДУХ НАД УРВИЩЕМ ЖИТТЯ

Ці не лише прибережні скелі, а й все довкіл уступає під напором часу, дрібніє. Навіть саме слово: світилось образом, але й він, як ото на монеті, хоч би й золотим був, – зітерся. Так і “золота середина” (*aurea mediocritas*): виснувавшись із Евклідового “золотого розтину” й означаючи геометричну точність і довершеність в усьому, – стала, ще “з легкої руки Цицерона”, посередністю. Прикмета ввійшла в суперечність з означуваним іменником (“золота посередність?”); так – і в А. Фета, перекладача Горація (Оди, II, 10): “Златую кто избрал посредственность...”. Так і нині: золота *середина* одразу ж асоціюється з сірістю, непримітністю, посередністю...

У Горація золота середина – звісно ж, уже не геометрія, а філософія, її морально-етичний аспект. Радше так: філософія (“моралізування”) – на поверхні, контури поетичного образу (“геометрія”) – за текстом. Співець золотої середини не був байдужим до точних наук: то тут, то там зауважуємо властиве йому, як і всім римлянам, математичне мислення: “скільки віднімеш у мого походження, – стільки додаси й моїй славі”; “хтозна, чи зволють боги до сьогоднішньої суми [прожитого] додати ще й завтрашній час”; “незчислений ряд років”; “числитель незчисленого піску” (про математика Архіта), чимало інших висловів. Тож за Овідієвим “*numerosus Horatius*” стоїть, оче-

видно, не лише *numerus* у значенні “віршовий розмір”, “стопа”, а й “число”, “цифра”, взагалі “пунктуальність” римського лірика. Горацій поєднав, здавалося б, непоеданне: поезію – і точність. Точність геометричну: пошуки відповідного для того чи того слова місця у тексті – точки (*punctum*); і – математичну: поет має сказати стільки, скільки потрібно; не більше й не менше: обабіч – млисто; посередині – точно й виразно. Отож, коли мова про переклад Горацієвої лірики, маємо підставу оправдати термін *точність*, щодо якого мав застереження М. Рильський, надаючи, як уже згадано, перевагу *вірності*.

Справді, в Горацієвій поезиці геометрія займає особливе місце. Вислів Плінія Старшого *Nulla dies sine linea* (про старогрецького маляра Апеллеса) можемо розуміти в прямому значенні слова: Горацій, як і маляр, переважно на початку твору, накреслює лінію: “*Rectius vives, Licini, neque altum / semper urgendo...*” (II,10). Тут – дві лінії: горизонтальна (*rectus* – *прямий*) і вертикальна (*altum* – *високий, глибокий*). “Горизонталі морської поверхні першої та шостої строф врівноважують гірські вертикалі третьої. Їх оплітають сили часові, стихійні, суспільні...” (Т. Чернишова: “Про “золоту середину” Квінта Горація Флакка”). І справді, в усьому, спостережному й неспостережному для ока, вирізьблюються, за словами дослідниці, “закони естетично, гармонійно побудованого Всесвіту...”. Натомість у перекладах, тут, як і в інших творах, – жодними лініями не підкріплене повчання: “Правильнее жить, ты, Лициний, будешь, / Пролагая путь не в открытом море...” (ширше про цю оду – у студії “Вічна самотність Лермонтового “Паруса”). Найпоказовішою тут – ода до Деллія (II,3). Але спочатку варто приглянутися до ритмічного рисунку однієї з найживаніших у Горація ліричних строф – алкеєвої; рисунку – бо лінії тут не прямі, а ламані навіть у межах одного рядка: висхідний ритм чергується з низхідним. Такими є два перші рядки строфи:

Aequam memento rebus in arduis  
servare mentem, non secus in bonis  
ab insolenti temperatam  
laetitia, moriture Delli...

Ритмічний рух цієї строфи вдало порівнюють (М. Гаспаров) з хвилями – припливом та відпливом: перша половина рядка у двох

перших віршах – приплив (висхідний ритм), друга – відплив (низхідний ритм); третій рядок – приплив; четвертий – відплив:

— — — — — || — — — — —  
— — — — — || — — — — —  
— — — — — — — — — —  
— — — — — — — — — —

Порівняння стане зрозумілішим, коли зважимо, що саме тією строфою Алкей склав найвідомішу свою пісню, де в алегоричній формі (корабель-держава) говорить про охопленій громадянськими чварами тодішній Лесбос. Якщо звиклий до однорідного ритму нашого вірша читач на тих зламах не спіткнеться – отже, перекладачеві вдалося домогтись єдності “змісту” й “форми”:

Збагнуть не могу звади поміж вітрів:  
То звідси хвиля грізно накочує,  
То звідти, ми ж посеред моря  
На смолянному судні кружляєм.

Море – ідеальний зразок “нестабільності”, тому є прадавнім образом іншого, такого ж хисткого й непевного, – житейського моря, на якому й римляни чимало набідувались у часи кривавих міжусобиць. Деллій, адресат оди, – один із розгублених у тому морі, із тих, хто не тримався одного якогось керманіча – від одного політичного табору перестрибував до іншого, наче з коня – на коня (чи з хвилі на хвилю) тож і назвали його “вершником-циркачем громадянських війн” (*desultor bellorum civilium*); в одному з таких таборів, на службі в Кассія і Брута, Горацій, мабуть, і зблизився з Деллієм.

Ця строфа з Алкея, коли її зіставити зі строфою Горацієвої оди, робить очевидною різницю між поетикою римського лірика – і тих, кого він брав за зразок, Алкея і Сапфо, взагалі давньогрецьких поетів. В українському перекладі Алкеєвої строфи майже не змінено того порядку слів, що в оригіналі: інверсія тут майже відсутня; поетичність – у властивих ще Гомерові звуконаслідуваннях і, зрозуміло, в самій музиці, в умінні поета акомпанувати собі до співу (“ода” – *пісня* у прямому значенні слова). Горацій, щоб дорівняти обраним зразкам, був змушений шукати додаткових засобів не поза словом

(він уже не акомпанував собі на лірі), а в ньому – висловлюватись не лише *intente* – *зосереджено*, а й *exspresse* (*exprimere* – *витискувати*) – *стисло*, з максимальним *витисненням* зі слова всього, на що воно спроможне. А що свої можливості слово виявляє у співдії з іншими словами, у *контексті*, то Гораций вдається передусім до інверсії – шикує слова в такому порядку, який, власне, й *витискує* з кожного слова приховані властивості. Щоб уявити собі, яким дивним буває той розсів слів у строфі, скопіюймо не лише слова, що в першій строфі оди до Деллія, а й їхній порядок, імітуючи алкеєву строфу лише графічно:

Спокійним пам'ятай справах у скрутних  
зберігати дух, так само й у сприятливих –  
від надмірної стриманим  
веселості, вмирущий Деллію...

Зауважуємо, щоправда, інтенцію поета – протиставляти (спокійним ... скрутних) або зіставляти (від надмірної стриманим; веселості вмирущим) образотворчі, акцентовані слова. Але, поза звукописом та ритмом, той намір залишається лише наміром. От і складається враження, що поет, потрясши скринькою, висипав з неї потрібний для тієї строфи набір слів; як лягли вони, розсипані, так і склався початок оди – безлад і какофонія. Зробімо зворотний, слово в слово, переклад на латину, – бездоганний порядок і гармонія:

Aequam memento rebus in arduis  
servare mentem, non secus in bonis  
ab insolenti temperatam  
laetitia, moriture Delli...

Вилучивши в перших двох рядках ту частину, що у висхідних ритмах, до цезури, – матимемо двовірш, як у вагантів, що насолоджувалися глибокою (як, наприклад, в Архіпіїта: "...ira vehementi – ...loquor meae menti") звучною римою:

Aequam memento  
servare mentem

Зробімо те саме з низхідними ритмами, що в другій половині рядків – прозвучить висока, з присвистом, що акцентує парадоксальне зіставлення:

rebus in arduis  
non secus in bonis

Гляньмо на строфу по діагоналі – почуємо в гармонійній сув’язі те, до чого закликає поет:

aequam  
mentem  
temperatam

Прочитаймо по вертикалі – матимемо високе і ясне, таке ж наскрізне, співзвуччя:

memento  
mentem  
insolenti

А разом – гармонія; разом – “...така безпомилкова, досконала майстерність [...] від якої сучасний читач давно відвик” (М. Гаспаров). І справді є щось у тій “безпомилковості” від математичного й геометричного мислення – від “пунктуальності”.

Та якщо звукову гармонію, хай віддалено, ще вловлюємо, то не одразу (так було й у “Пам’ятнику”) зауважуємо контури візуальних образів. На їхній слід наводить ця ж інверсія, що позиційно виділяє найвагоміші слова – зближує їх одне з одним або, як тут, розводить у протилежні кінці віршового рядка, що однаково зумовлює їхню взаємодію: **Aequam** memento rebus in **arduis**. Зіставлені чи протиставлені, вони розкривають повноту свого значення: *aequus*, окрім значення “спокійний”, впроваджує у гру пряме своє значення – “**рівний**” (*aequator*); *arduus*, окрім значення “важкий”, – “**стрімкий**” (*per ardua – через гірські стрімчаки*). Так, абстрактний заклик до погідності духу при життєвій скруті набуває візуальних контурів: горизонталь незворушності (грец. ἀταραξία) – і душевне сум’яття (*tumultus mentis*), за яким вирисовується крутизна хвилі чи стрімчака. Подібно (про неї далі) – в афористичній кінцівці зверненої до корабля оди (I,3): Nil

mortalibus **ardui** (e)st: / caelum ipsum petimus stultitia...” – *Ніщо не є важким для смертних: до неба рвемось у своїй глупоті...*”. Сусідній іменник caelum, *небо*, тут же “висвітлює” друге значення прикметника arduus – бачимо верхи гір, а далі, завдяки асоціаціям із міфології, – міфічних гігантів, що у своєму зухвальстві, нагромаджуючи гори на гори, норовлять повергти самого Юпітера.

Маємо щось подібне до стереограми (“магічне око”): дивимось на кольорові мазки (текст) – банальні мазки (слова) й бачимо; пустимо зір мовби в далину – з тих мазків, десь над ними, постає образ. Горацієва лірика в найвідповідальніших місцях, залежно від зміни погляду читача (слухача), наче мерехтить. І те мерехтіння найвідчутніше, коли в гру вступають кольори, наприклад, коли поет говорить про рвучке полум’я Етни (Епод 17,33), flamma virens: діеприкметник virens – це *рвучкий, сильний, але й зелений*; сусідство з червоним (flamma, *полум’я*) тут же й вихоплює саме те, приховане, значення, от і появляється ефект мерехтіння – чергування тих двох, що наче змагаються між собою, контрастних кольорів.

Оригінал промовляє і до розуму, й до почуття (поетичний образ – це сфера почуттів); переклад – лише до розуму. Іншими словами, Горацій-лірик реалізує провідне своє гасло: корисне (utile) – з приємним (dulci); “корисне” – його філософські сентенції; “приємне” – подача тих сентенцій в поетичних образах. У перекладах домінує “корисне”; а “приємне”, без чого й поезії немає, залишається неперекладеним, бо воно здебільшого – неперекладне: прикметник “важкий”, чи “трудний”, як ним не крутімо, візуального образу не дасть. Отож, єдність образу й думки, що є найсуттєвішою ознакою Горацієвої лірики, античної поезії назагал, в інтерпретаціях дуже часто перстає бути єдністю, поезія – поезією.

У першій строфі оди до Деллія, в центрі останнього рядка, у зверненні до Деллія особливо наголошено діеприкметник moriture, і те наголошення має свій сенс. Річ у тім, що субстантивованій прикметник mortalіs, *смертний*, десемантизувавшись, став означати просто “людина”. Та не тільки слово – сама ж людина, зауважували філософи, мовби відсторонилася від своєї смертності: “живе так, наче б вічно мала жити” (Сенека). Але це не приносить щастя: життя зне-

цінюється, втрачає смак: “Життя коротке, тим-то жити – солодко” (Еврипід), і що менше тих крапель-днів, то солодші вони. “Подумай, що день, яким живеш, може для тебе бути останнім, і тобі неждано всміхнеться перелітна година”, – *переконує* Горацій одного з адресатів “Послань” (поезія Горація – парайнетична, від грец. *παροτρύνω* – *переконую*). Такий погляд несподівано зближує, здавалося б, діаметрально протилежні заклики: *Memento mori* (*Пам’ятай, що маєш умерати*) і *Vivere memento* (*Пам’ятай, що маєш жити*). Життєлюбство, стисло кажучи, висновується з усвідомлення смертності. Уривок із роману Торнтон Вайлдера “Березневі іди” (з листа Цезаря Луцієві Мамілію Туррину) якнайкраще увиразнює цю думку:

*“Найхарактерніша з неминучостей – смерть. Добре пам’ятаю, як молодим я вважав себе непідвладним їй. Та коли померла моя дочка, коли поранили тебе, – зрозумів, що я смертний і нині вважаю ті роки, коли я не підозрював, що смерть невідворотна, мало того, можлива будь-якої миті, даремно втраченими, пропацями. Тепер я одразу розпізнаю тих, хто ще не передбачає своєї смерті. І розумію, що то за діти. Вони думають, що, уникаючи думок про смерть, загострюють смак до життя. Але правдою є протилежне: лише ті, хто зазирнув у небуття, здатні насолоджуватися сонячним світлом. Я не прихильник учення стоїків і не вірю, що споглядання смерті вчить нас марності людських зусиль і примарності радощів життя. З кожним роком я з дедалі болючіше прощаюся з весною і з кожним днем дедалі більше хочу загнuzдати течію Тибру, хоча ті, хто прийде мені на зміну, можливо, дозволятимуть йому бездумно стікати в море.”*

Отож, намагаючись дати сучасникові найреальніше відчуття смертності, Горацій впроваджує в поетичний текст, мабуть, найекспресивнішу з усіх, що пов’язані з поняттям “смерть”, граматичних форм. Це – активний дієприкметник майбутнього часу: **moriturus**, форма, яка не лише не піддається перекладові, а й для осмислення нелегка. Можемо лише здогадуватися про її виняткову експресію, адже маємо справу не тільки, як у *mortalis*, з прикметою, а з дією (“активний” – *дієвий*); майбутність тут не в тому значенні, що щось (у цьому випадку – смерть) у свій час станеться: хто тим епітетом

наділений, той не лише йде до свого майбутнього – він у *контексті* майбутнього; йде до смерті, але не вільний від неї – йде з її печаттю. Невипадково ж Сенека, в кого ця форма особливо містка і значуща, стверджує: “*Cotidie morimur*” – *Вмираємо щоденно*, а ще: “*Unus dies gradus vitae est*” (*День – це крок життя*). Саме в часи Сенеки, – хоч і Горацій згадує гладіаторів, – сягнули zenіту пристрасті навколо кривавої арени. Тоді людина й стала живою ілюстрацією тієї дивної форми: *Ave, Caesar, morituri te salutant* – вітаючи Цезаря, імператора, йшли людські істоти, чи, як їх тоді називали, “наділені голосом знаряддя” з печаттю близького кону. Як тепер живим пам’ятником тій формі, що давно вже вийшла з ужитку, – Пізанська вежа: *stat casura – стоїть у своєму падінні*. Горацій, впроваджуючи той дієприкметник у поетичний контекст, ще й додатково “витискує” з нього всю його моторошну енергію, зокрема, звучання: у ньому – двічі повторені низький і темний голосний “u” та “войовниче” (*Arma virumquecano...*) “r” – ставить його поміж двох світлих слів: *laetitia* і *Dellius*; світлих не лише звучанням, а й семантикою: *laetitia*, *веселість*; вона, однак, знаємо з Цицерона, на відміну від *gaudium*, часто буває непоміркованою; ім’я “Деллій”, з грецької, означає “світлий”. Але що таке непоміркована веселість, як і непогамовна журба, супроти всепоглинної, що втягує людину, темряви небуття?.. Трохи журби у веселості, трохи веселості в журбі – ось позиція, що не дає людині схитнутися, принаймні поводитися гідно, як поводяться на арені досвідчені гладіатори – *morituri*. Саме той стан, коли людина “рівна душею” (але не “рівнодушна”, не байдужа – знову ж хибне розуміння Горацієвої естетики!), саме він дає змогу бачити світ не тільки фізичним зором, а й зором душі – “ловити мить”.

Друга строфа, що продовжує фразу, – наче перепочинок після інтенсивної поетики першої строфи: тут ні складної інверсії не знайдемо, ані побудованих на полісемії слова “затекстових” образів; гляньмо на неї знову ж у підрядковому перекладі, але вже без точного дотримання порядку слів:

seu maestus omni tempore vixeris,  
seu te in remoto gramine per dies  
festos reclinatum bearis  
interiore nota Falerni.

Чи ти зажуреним увесь час проживеш,  
чи на відлюднім моріжку впродовж днів  
святкових, прилягши, розкошуватимеш  
добутим із глибокого схову фалерном

Наступна строфа – запитальна: погляд на природу, яка й сама сповнена чутливості, й людину запрошує долучитися до розкошування перелітним моментом; людину, яка вже тоді відчужувалася від природи – байдужіючи сама, за глухе й нечутливе мала все, що довкола неї; передусім міська, але – не сільська людина, як про це Вергілій у “Буколіках” – *Пастуших піснях*: “Я ж не співаю глухим – гаї відспівують чуйно”. Тут, у Горація, чутливими є і сосна, й тополя, що залюбки поєдналися тінню, і струмок, що не втомлюється мило жебоніти. “Для чого все це?” – запитує поет:

quo pinus ingens albaque populus  
umbram hospitem consociare amant  
ramis? quid obliquo laborat  
lympha fugax trepidare rivo?

Для чого велетенська сосна й біла тополя  
люблять поєднувати гостинну тінь  
гіллями? Для чого у спадистому рівчаку  
намагається трепетати перебіжна вода?

Усе тут – гармонія, доцільність; любовно єднаються навіть контрасти: темна сосна – й біла тополя (“біла”, бо таким є знизу її лист) – щоб дати гостинну тінь; не втомлюється тремтливо збігати спадистим рівчаком струмок – щоб тиша була співучою, а не німою, обтяжливою. Тож і відповіді на те “для чого?” не потрібно: треба, йдучи за природою-провідницею, наслідувати – і те єднання, і гостинність, і співучість; замість відповіді – звичний для Горація заклик: *ferre iube – вели принести*:

huc vina et unguenta et nimium brevis  
flores amoena ferre iube rosae,  
dum res et aetas et sororum  
fila trium patiuntur atra.

Сюди вина і мазі, й такі короткочасні  
квіти милої вели принести троянди,  
поки статок, і вік, і трьох сестер  
нитка дозволяє чорна.

Принести ж потрібно те, без чого людина не могла б відчувати насолоду життя, а його сприймаємо всіма своїми відчуттями: вино – передусім для смаку; коштовні мазі – для запаху та дотику; троянди – розкіш у кольорі й запахів; говіркий струмок (до нього вже самі мусимо йти) – насолода для слуху. Символом короткості життя – ця ж троянда: щойно зацвіла – вже осипалась. “Cueillez dès aujourd’hui les roses de la vie” (*Рвіть вже, без гаяття, троянди, цвіт життя – відгомін у Ронсара*); нині, бо завтра – буде пізно. Тож не випадково одразу ж після слова “троянда” (*flores amoena rosae*) – важке, мов невідхильний крок самого часу, – *dum*, *поки*: насолоджуйся, *поки можна*, поки дозволяють на це твій статок, твій вік і поки три сестри, парки, снують іще чорну нитку твого життя; “чорну” – бо для підземного, лячного своєю темрявою, царства тіней. Останнє слово тієї строфи – *atra* – контрастує із самим іменем “Деллій”, – і та чорна кінцівка сигналізує подальші не вельми світлі поетичні фрази:

cedes coemptis saltibus et domo  
villaque flavos quam Tiberis lavit,  
cedes et exstructis in altum  
divitiis potietur heres.

Уступиш зі скуплених ґрунтів, із дому,  
з вілли, яку омиває жовтий Тибр,  
уступиш – і згромадженими у стоси  
багатствами заволодіє спадкоємець.

Це – погляд у найближче майбутнє (що ж бо є далеким у короткому житті?), – на те, що неминуче станеться, до чого *йдеться*, бо ж і Деллій – *moriturus*. Те слово кидає свою темну тінь – відлунює у дуже близькому за звучання до *cedes, уступиш*, іменникові *caedes, убивство, заріз*, а ще ж воно повторено у строфі двічі, щораз – на початку рядка.

Дві останні строфи – наче остаточний вирок у суді, настільки відточена й категорична, що не полишає приреченому жодної щілинки для рятунку, розбита на дві строфи поетична фраза:

divesne prisco natus ab Inacho  
nil interest an pauper et infima  
de gente sub divo moreris,  
victima nil miserantis Orci:

omnes eodem cogimur, omnium  
versatur urna serius ocius  
sors exitura et nos in aeternum  
exilium inpositura cumbae.

Чи ти багач, народжений від давнього Інаха, –  
це немає різниці, – чи вбогий, із щонайнижчого  
люду, затримуєшся під небом,  
жертва безпощадного Орка:

усіх нас туди зганяють, для всіх нас  
потрапляють урну: скоріше чи пізніше  
випаде жереб – і на вічне  
вигнання він посадить нас у човен.

Щоб хоча наближено з’ясувати для себе, які ж емоції у тодішнього читача викликали ті строфи, мусимо, якщо не відчути, то принаймні зрозуміти, що стоїть за “ударними” словами тих двох прикінцевих строф. У передостанній – *victima, жертва*. Для нас – щось абстрактне, для римлянина – конкретний образ: прикладене до шиї жертвовної тварини, нерідко й людини, разюче залізо, кров з-під нього, одне слово, – *caedes*.

З тією строфою оди до Деллія асоціюється, мов курсивом виписаний, моторошний у своєму натуралізмі пасаж у “Думках” Паскаля:

“Уявімо собі якийсь гурт кинutih у в’язницю, засуджених на смерть людей, що в тій чи тій кількості щоденно йдуть під ніж на очах в інших, а ті, що залишаються, бачачи свою долю у собі ж подібних, дивляться одні на одних болісно, безнадійно – чекають своєї черги. Таким є образ людської долі загалом” (“доля” в оригіналі – *condition*, лат. *condicio*: люди на такій умові прийшли на світ – щоб свого часу стати жертвою невблаганного Орка; замість “чекають своєї черги”, *attendent à leur tour*, римлянин сказав би “чекають свого жереба – *sortem*”). Подібно – й у знаному “*Gaudeamus*”: “*Venit mors velociter, / Rapit nos atrociter, / Nemini parceretur* (Смерть не бариться, жорстоко нас хапає, нікого не щадить); у Горация гарах, хижий, хаккий, – Орк, бог смерті (II,18), у вагантів – домінуючий у середньовіччі образ самої смерті.

В останній строфі – *exilium*. Що таке для античної людини *exilium*, вигнання, коли громадянина позбавляють “води й вогню”, знаємо з долі Овідія, хоч офіційно це було не вигнання, а *relegatio*, заслання зі збереженням громадянських прав. У сьогоднішньому дедалі “тіснішому” світі годі уявити собі, що відчував житель Риму, опинившись на невизначений час у ворожому для себе, холодному світі. Тут же місцем вигнання, куди померлого доправляє Харон, – антисвіт, а час – вічність. “Ніщо не є таким жахливим для людини, як вічність”, – знову ж Паскаль. Вічність, яку античні бачили нескінченною, без надії на світанок, ніччю у підземному царстві тіней.

І все ж неперекладність оди не так у тих словах, як у сплетеному з них вірші, в його вражаючій, що не піддається жодній імітації, динаміці. Йдеться про останню строфу, де двічі у зв’язку з образом урни повторено дієприкметник *na-ugus*: *exitura, inpositura* (жереб ще не випадає, він ще не кидає того, для кого він випав, у човен, але він, той жереб, – уже в дорозі, вже крутиться в урни). Подібно до тієї урни “прокручується” й строфа. В особливому розгоні – два останні рядки, де тричі (здається, унікальний в поезії випадок) діє елізія – “виштовхування”. Що в іншій оді (II,18,15) поет *описує* (*truditur dies die – днина виштовхує днину*), тут – ілюструє самим віршем: слова, наче в поспіху, наступають одне на одного, мов уривають себе, вкорочують, аби скоріше до кінця фрази, до “останньої риси всіх речей”:

Sors exitur(a) et nos in aetern(um)  
exili(um) inpositura cumbae.

Поквапність вірша, його насиченість плавними приголосними, низхідний ритм останнього рядка створює дивовижний ефект *glissando* – блискавичне ковзання пальцем по струні або човном по воді – на “вічне вигнання”, бо, здається, вже й людина опиняється на місці слова: брутальна сила норовить виштовхнути її за береги світла. У тій приреченості – нещастя людини, але водночас – її щастя, велич: “Дерево не знає того, що воно нещасне. Велич людини в тому, що вона знає своє нещастя” (Паскаль). Горацій докладає зусиль не для того, щоб той (чи та), до кого він звертається, шукали забуття у вині, – щоб *усвідомлювали* свою смертність, отже, зворушувалися, – щоб не були “тілом без душі” (*corpus sine pectore*), щоб їхня радість була не бездумною, щоб відчували, як потім скаже Сенека, “сувору радість” життя.

Горацієві оди, коли так їх трактувати, – справді помічні, “сильнодійні” засоби навіть у найважчу годину. Один із фаворитів Петра І швейцарець за походженням адмірал Ф. Лефорт, умираючи молодим, просив, щоб йому читали саме цю, звернену до Деллія, Горацієву оду (з коментарів R. Köpfer). Щось його в ній приваблювало. Можливо, кінцівка (*cumba – човен*), що навівала йому спогади про морські баталії; можливо, – те ключове слово, що зрівнює всіх, хто приходить на світ, – *morituri* (“У товаристві – й смерть не страшна”), бо що таке на тлі вічності *ote serius ocius* (*хто пізніше, хто – скоріше*) людського життя? “Йдемо ж услід за тими, кого втратили” (Сенека)...

Можливо, й Микола Зеров, коли зустрічав останню мить у холодній Карелії, згадав сповнений теплого співчуття рядок із першої строфи у своєму перекладі: “І знай: однаково прийдеться умирати, / О Деллію коханий мій”... Саме цю оду, і саме в інтерпретації Зерова любив цитувати його учень Григорій Кочур – той, для кого не був абстракцією вислів Горація *vultus instantis tyranni*; вислів, що через два тисячоліття в образі новітнього тирана знайшов чи не найстрахотливіше своє втілення. Жаль, що українською годі передати той потужний кінематографічний ефект, коли з екрана, збільшуючись у роз-

мірах, насувається якийсь об'єкт, наприклад, обличчя того ж таки тирана – *vultus instantis tyranni*. Описовістю (*обличчя тирана, який наступає*) перекреслимо образ; доводиться вдатись до вже затертого статичного епітета: “обличчя (погляд) *грізного* тирана”; *затертого*, бо вже не бачимо й не чуємо тут образу грози.

Ода до Деллія не належить до ліричних мініатюр (є у Горация двострофові твори), тому-то, як роблять малярі, як, певно, й Гораций робив, закінчивши свою поезію-картину, – варто глянути на твір, трохи від нього відступивши, щоб окинути оком цілість. У першій строфі *накреслено* лінії життя й поведінку людини, короточасного плавця у спільному для всіх житейському морі. Тут немає деталей, немає кольорів, лише прихований чорно-білий контраст (*moriture Delli*). Наступні три строфи – “картина” вже зблизька: зелена муравка, гостинна тінь тополі й сосни, жебоніння струмка, дзбан доброго фалерна і традиційні додатки до нього – все те, що робить милою дозвільну днину, щоб було “солодко нічого не робити” – *dolce far niente*. Але десь там, у казковому, хоча для античних цілком реальному, царстві тіней крутиться невблаганна “машина часу”: випав з верткої урни жереб – і перетято нитку. І вже той милий краєвид, усі ті статки – не для господаря; він навіть в уяві тих милих образів не поверне, бо стане безкровною, безпам'ятною тінню.

Перша строфа, “лінії життя”, переходить, в останній строфі, у такий крутіж, що вже наче й не жереби, а смертні колотяться й крутяться у своїх клопітних буднях, поки, врешті, не випадають із них – коли кому призначено випасти – випадково чи ні.

\*

Зрозуміло, що найбільші втрати при перекладі того твору – в його обрамленні: у першій та останній строфах. А втім, про втрати доречно говорити, коли *перекладаємо*, а не вільно інтерпретуємо. Саме таку, вільну, інтерпретацію, гадаю, подає читачеві М. Зеров:

## До Деллія

В години розпачу умій себе стримати,  
І в хвилі радості заховуй супокій,  
І знай: однаково прийдеться умирати,  
О Деллію коханий мій,

Чи весь свій довгий вік провадитимеш в тузі,  
Чи, лежачи в траві, прикрашений вінком,  
Рої понурих дум на затишному лузі  
Фалернським гнатимеш вином...

Для чого ж нам сосна й тополя білокора  
Прослала на землі гостинний холодок?  
Пощо на лузі нам наспівує прозорий  
І гомонить дзвінкий струмок?

Вина, і пахоців, і ясних рож без краю –  
Короткочасний цвіт! – несіть туди, несіть,  
І хай дзвенить бенкет, поки твій вік буяє  
І невблаганна парка спить.

Бо прийде, прийде час: покинеш поле, й луки,  
І віллу, і сади, де Тібр тече мутний,  
І на усі скарби пожадливії руки  
Наложить спадкоємець твій.

І чи в достатку жив, а чи, не мавши дому,  
Тяжким шляхом тобі судилося пройти,  
Кінець однаковий: Плутоніві грізному  
Рокований на жертву ти.

І всі ми будем там. Надійде мить остання,  
І в човен кине нас, як діждемо черги,  
І хмуρο стрінуть нас довічного вигнання  
Безповоротні береги.

М. Зеров, як сам визнає, залишає без перекладу “деталі друго-рядні”, скажімо, що фалернське вино – *interiore nota*, тобто з найглибшого закутку складу, де найдорожчі, витримані вина (про це – “етикетка”, *nota*, на амфорі, де замість року вказували, за якого консула залито вино й де вирощено виноград); чи те, що парка снує *чор-*

ну нитку; чи те, що поля – “скуплені” (*coempti*); чи те, що у ті часи кожен мав за мету вивести свій рід із роду давніх володарів (Інах – родоначальник володарів Аргосу) і що протилежність тій високості – людина *infima de gente, найнижчого роду* (*sub divo, під небом*, точніше, *під богом*, М. Зеров сприйняв як *просто неба*, тому в нього “не мавши дому, / Тяжким шляхом тобі судилося пройти” – щось на зразок Франкового: “Жебрак одинокий, назустріч недоли / Піду я сумними стежками”), чи, врешті, те, що “в човен кине нас” не “мить остання”, як у перекладі, а “жереб”... Але подумаймо ще раз: чи саме не в цих деталях – дух античного, передусім Горацієвого твору?.. Усуньмо їх – і матимемо той же вільний, “доступний” для читача, “поетичний” переклад – який *подобається*. До речі, щодо вподобання, то тут найменше шансів у тих перекладів, де й вільностей найменше, – тому, власне, *не подобаються*, що вони *не подібні* до звичної нам, зокрема, ліричної поезії. Зробімо їх *подібними* до першотвору – *не подобатимуться* ширшому колу читачів. Тим-то, ще раз зауважу, М. Зеров не брався до тих од Горація, котрі, хоч як їх нахилий до сучасного читача, більше дивують, аніж подобаються.

М. Зеров одразу ж, із першої строфи, змінює *камертон* подачі ліричного матеріалу. Що в Горація – відро холодної води на розгарячену голову (*moriture Delli*), те в М. Зерова – ніжне співчуття (“О Деллію *коханий мій*”). Від рисунка й сліду не лишилося; є, щоправда, синтаксичний паралелізм: у Горація він завершує два початкові рядки, у Зерова – розпочинає: “В години розпачу... – І в хвилі радості”. Цікаво, як наш поет “дозує” гірке й солодке у житті, “розпач” – і “радість”: для першого – години, для другого – хвилі. (Так, до речі, й в оригінальних дистихах: “Зранку до ночі гуде колесо темних турбот”. Лиш деколи, між тим гудінням, – проблиск: “Тільки і вимовиш “осінь”, коли, ідучи тротуаром, / Втомлені очі зведеш на облетілий каштан”; подумки мовлене “осінь” – це і є вловлена крихта часу, момент творчості). Неперекладне *moriture* стало в нашого поета рядком: “І знай: однаково прийдеться умирати...”; але в тій описовості можна вловити подих того неперекладного дієприкметника: дієслово *йдеться* з префіксом *при-*, на якому мітка *при-*йдешнього, кінцевого, стає образом тієї спільної ходи людей до однієї – невітійної мети.

У другій строфі, окрім нейтрального “в траві” (in gramine), перекладач додає ще від себе штрих, який пахне нашим, українським, краєвидом: “на затишному лузі”, а “рої понурих дум”, хоч їх тут і немає, – уже не від себе, а з іншої оди Горація, про спокій (II,16): там ті “думи” (сугае – *турботи*; у “думах” – теж легка українізація) літають під оздобним склепінням палацу, тут, очевидно, – таки під небом; Зеров, перекладаючи конкретну оду, мислить, що дуже важливо, образами всієї творчості римського лірика.

Цей же “луг” – і в третій строфі. Тополя “білокора” (уже згадувана *populus alba*, *біла тополя*) – дерево, присвячене трудівникові й подорожньому Гераклові: натрудившись у підземному царстві (останній, дванадцятий подвиг), герой увінчав голову тополевим вінком, тому-то, пояснюють античні коментатори, тополеве листя знизу, від поту, побіліло, зверху – залишилося темним, що символізує також перебіг часу: біле – день, темне – ніч; епітет “білокора”, зрозуміло, стежкою міфології тут не поведе, проте іншого рішення попросту нема, хіба що повторити оригінал: “біла тополя”, що й робить більшість перекладачів.

У четвертій строфі теж спостерігаємо нахилиння античного твору до сучасного читача: властиві для Горація стриманість, римський розрахунок (“поки дозволяє статок, вік і чорна нитка, яку снують парки”) – й акцентована лірика нашої барви: “хай *дзвенить* бенкет” (римляни ледве чи цокалися келихами), “поки твій вік *бує*”, “парка *спить*” (парки радше були безсонні, бо не тільки “з раннього ранку до пізньої ніченьки”, а ненастанно снувати нитку життя); що ж до епітета “невблаганна” (*inexorabilis*) – то це справді один із багатьох епітетів, якими поети наділяли тих “понурих” богинь.

У п’ятій строфі – образ, який одразу ж засвідчує, що перед нами – поезія, що ж бо може бути промовистішим, аніж “пожадливі руки” – над чужим скарбом?.. До речі, “пожадливі руки спадкоємця” перемандрували в цю оду – з оди до Торквата (IV,7): *manus avidas heredis* – Зеров і тут *мислить* Горацієвими образами. Бачимо й тут, у перекладі дещо розмиту, точну послідовність того, що відбувається з маєтною людиною: “уступиш зі скуплених *угідь*, із *дому*, з *вілли*, а нагородженими *скарбами* заволодіє спадкоємець”. Горацій змушує свого

адресата, на відході (бо ж *moriturus*), ще раз озирнути все, чим володіє: від найвіддаленіших своїх маєтків – до того, що під його ощадною рукою, а завтра – буде під чужою, розтратною. “Голим прийшов на світ – голим відійдеш”, – не раз тим чи тим поетичним образом резюмуватиме Горацій стислу, ще в елліністичну добу повторювану, максиму.

“Плутонові грізному / Рокований на жертву ти” – моторошний підсумок передостанньої, шостої, строфи. Ті слова стануть іще моторошнішими, коли зважимо, що “рокованим на жертву”, – й не Плутонові (Оркові), а незмірно грізнішому молохові розбою, – був разом з іншими сам перекладач: похмурий тридцять сьомий рік – двадцята річниця кривавого заколоту – був уже в дорозі. І навіть згадана фраза, неточна стосовно оригіналу, – дуже точна щодо самого перекладача, який наче собі ж самому її адресує: “Тяжким шляхом тобі судилося пройти”...

На останній строфі, насиченій голосним *u* (повторене одинадцять разів), що особливо похмуре з наступним *g* (*cogimur*, *versatur*, *urna*, *exitura*, *inpositura*) – тінь потойбічного світу, відлуння початкового *moriture*, стежка у темряву, якою її зображує Вергілій в “Енеїді” (VII, 267 і далі): *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram...* У Вергілія майже суцільні спондеї – подих застиглому часу, непроминальної ночі; у Горація, навпаки, – шалений біг “заздрісного” земного часу. Засобами силабо-тоніки мало що можна тут зарадити, тому перекладач надолужує хіба що нагадуванням про невтішне майбутнє: “всі ми будем там”, “надійде мить остання”, “в човен кине нас”, “як діждемо черги”, “хмуро стринуть нас”... Але й у тій строфі є кінцівка, що дорівнює високій поезії: “*безповоротні* береги” – епітет, що веде нас до Ахілла, для якого такими ж безповоротними стали береги Троади (боги забрали в нього найдорожче – “день повороту”), до його слів, адресованих Одиссеєві, коли той провідав царство тіней: “Не утішай мене в смерті моїй, Одиссею пресвітлий...”. Береги “безповоротні”, або “невідступні”: ніколи ж не побачимо, як вони відступають, маліють, зникають – бо не відпливатимемо від них; побачимо зате, як вони наближаються, насуваються, більшають, щоб одразу ж, тількино ступимо на них, стати вічністю – ніччю для нескінченного, без пробудження, сну. Останнє, на що впав у тій оді погляд Горація –

човен із громадкою “вічних вигнанців” у ньому; останнє, що бачив Зеров – “безповоротні”, холодні й млисті береги, які для нього вже ніколи не маліли, не віддалялися...

\*

“Хоче або розважати поет, або – помагати, / Або розвагу й поміч нараз поєднати в писанні”. Ті слова Горація з його “Поетичного мистецтва” можна стосувати й до мистецтва перекладання. М. Зеров, бачимо з усього, був серед тих, хто хотів поєднати ті дві важко поєднувальні речі: пізнавальну, яка “допомагає” читачеві, вартість перекладу – й естетичну, яка “розважає”. Пропорцій тут і справді не легко дотримати; наш неокласик, будучи поетом, частіше хилився до тих, хто дбав про естетичну насолоду, про поетичність перекладу. Різниця ж поміж “помічними” й “приємними” перекладами – зокрема, та, що автори останніх, довірившись натхненню, переважно зупиняються на тій чи тій версії (що ж бо втручатись у щось гарне, приємне?), тоді як автори перших, постійно вирівнюють пропорції між “помічним” і “приємним” – наскільки це можливо, *нагинають* (дбаючи водночас, щоб *не перегнути палиці*) свою інтерпретацію до першотвору. Не знаю, чи вдалось мені “нагнути” свою останню версію, чи зумів “уприємнити” її; відповісти, сподіваюсь, допоможе зіставлення з тією, що датована вісімдесят другим роком:

В біді від смутку ти вберегти зумій  
Погідний дух свій, в щасті – від радості,  
Котра, бува, й межі не знає,  
Деллію милий, бо ти ж із смертних –

І ним зостанеш, хоч і сумуй весь вік,  
А хоч при святі все попивай собі  
Фалерну кращого, старого,  
В затінку десь у траві здрімнувши.

Для кого, друже, глянь, із тополею  
Могутня сосна в тіні одній злились  
Гостинно так, а цей струмочок  
Змійкою в’ється, дзюрчить – для кого?

Олій пахучих, вин і троянд, які  
Недовго квітнуть, ти нам подать вели,  
Ще поки доля й вік сприяє  
Й чорну снують іще Парки нитку.

Бо все покинеш: дім і лани усі,  
І ту садибу, що золотавий Тибр  
Омив, а стіг твого багатства  
Вже не тебе – спадкоємця втішить.

Чи ти – потомок древнього Інаха,  
Чи то з низів ти, вбогий, – під небом цим  
Ти – тільки гість і тільки жертва  
Орка, який співчуття не знає.

Туди, до нього, суджено всім піти:  
Стрясають урну – жереб і наш колись  
Із неї випаде – і човен  
Нас повезе у вигнання вічне.

Погоду мислі ти й у негоду вмій  
В собі плекати, а розпогодиться –  
Веселість буйну загнuzдати  
Деллію, квапся, бо ти – вмирущий,

Чи то з журбою вік вікуватимеш,  
А чи десь одаль, поки святкові дні,  
На моріжку прилігши, будеш  
Добрим фалерном собі годити.

Для чого сосна й біла тополя ген,  
Гіллям обнявшись, тінь розіслали так  
Гостинно? А струмок для чого  
Так переливно пливе-збігає?

Вели ж подати пахощів, вин сюди  
І цвіту милих, скороминущих рож,  
Допоки статок твій і вік твій  
Терплять ще, й нитка твоя снується.

З полів уступиш, скільки скупив ти їх,  
Із дому й вілли, де тече Тибр мутний,  
Уступиш – і, що нагромадив,  
Те загребе спадкоємець махом.

Чи ти – вельможа, родом од Інаха,  
А чи без роду й статку ще гаєшся  
Під небом – все одно для Орка  
Немилосердного в жертву підеш.

Усіх женуть нас, як не впирайсь, туди:  
З верткої урни випавши нині ще  
Чи завтра, жереб нас у човен  
Кине – пливти на вигнання вічне.

“*Bonum initium est dimidium facti*” (*Добрий початок – половина діла*) – стверджували охочі до підрахунків римляни. Перекладач, який взявся ознайомити українського читача з одою до Деллія, не зможе підбадьорити себе тим висловом, оскільки початок у кращому разі буде задовільний. Не зможе, й закінчивши, сказати: “*Finis coronat opus*” (*Кінець – ділу вінець*), бо остання строфа дає йому ще менше шансів на успіх, аніж перша, – “вінець” не принесе йому радості. Зате, на якомусь варіанті поклавши край своїм зусиллям, може з чистим сумлінням сказати: “*Feci, quod potui, faciant meliora potentes*” – *Я зробив, що зміг, хто може, – хай зробить краще.*