



АНТИЧНІ ПОЕТИКИ

ХХІІ
Том 100
2011



АНТИЧНІ

АРІСТОТЕЛЬ

Поетика

ПСЕВДО-ЛОНГІН

Про високе

ГОРАЦІЙ

**Про поетичне
мистецтво**

ПОЕТИКИ

Київ
«Грамота»
2007

УДК 82'01.09"652"

ББК 83.3 (0)3

А81

Редакційна колегія:

Мирон Борецький, канд. філол. наук, доцент — *голова редакційної колегії*

Мирослав Закалюжний, канд. філол. наук, професор

Василь Зварич, канд. філол. наук — *секретар редакційної колегії*

Марія Кашуба, д-р філос. наук, професор

Дзвінка Коваль, канд. філол. наук, член Спілки письменників

України

Юрій Ковбасенко, канд. філол. наук, доцент

Володимир Литвинов, канд. філос. наук, доцент, член Спілки письменників України

Тарас Лучук, канд. філол. наук, доцент

Лариса Мушак-Смольська, канд. філол. наук, доцент

Наталія Маршалок, канд. філол. наук, доцент

Роксолана Оліщук, канд. філол. наук, доцент

Андрій Содомора, канд. філол. наук, доцент, член Спілки письменників України

Юрій Цимбалюк, канд. філол. наук, доцент

Богдан Чернюх, канд. філол. наук, доцент

Мирослава Шах-Майстренко, д-р філол. наук, професор

Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін.
А81 Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / Упоряд.
М. Борецький, В. Зварич. — К.: Грамота, 2007. — 168 с.
(Серія «Бібліотека античної літератури»).

ISBN 978-966-349-105-9

До книги ввійшли поетики давньогрецьких авторів: Арістотеля, Псевдо-Лонгіна, Горация. Це трактати про природу мистецтва, особливості літературної творчості. Ідеї великих теоретиків не втратили своєї актуальності й до сьогодні.

Для широкого кола читачів.

ББК 83.3 (0)3

ISBN 978-966-349-105-9

© М. Борецький, В. Зварич,
упорядкування, 2007

© Грамота, 2007

ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

Задум редакційної колегії видавати книжкову серію «Бібліотека античної літератури» зумовлений тим, що в скарбниці української культури досі немає перекладів багатьох творів античних авторів. У часи панування русифікаторської політики владних й ідеологічних структур збагаченню української культури античними шедеврами чинився рішучий спротив: нелегко торували дорогу до читача переклади Бориса Тена, Михайла Білика, Андрія Содомори; деяким перекладачам спорадично вдавалося опублікувати дещо зі своїх перекладів чи то в часописах (здебільшого наукових), чи то в навчальних посібниках і підручниках. Усе це з плином часу ставало дедалі недоступнішим широкому загалу читачів.

Лише в останні десятиліття почали систематично публікуватися переклади шедеврів античної літератури. Твори Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана, Плутарха, Апулея, Теофраста, Платона, Арістотеля, Овідія, Лукреція та ін. видано окремими книгами в перекладах А. Содомори, Д. Коваль, Й. Кобіва, Ю. Цимбалюка та ін. Однак у цьому переліку ще немає окремих збірок старогрецьких ліриків, Катулла, Марціала, римських елегіків і сатириків, Демосфена й Лісія, Ксенофонта, Таціта, Плавта, Теренція та інших авторів.

Тому сьогодні вкрай необхідно зібрати й видати окремими книжками переклади, уже *колись опубліковані*, але мало доступні зацікавленому читачеві внаслідок різних причин. Справедливо буде вперше опублікувати вже перекладені (часто — давно) твори античних авторів. Водночас є нагальна потреба підготувати до видання твори, які ще досі не перекладалися.

«Бібліотека античної літератури» («БАЛ») покликана виконати ці завдання. Спочатку планується видання перекладів творів Лонга, Харітона, римських елегіків, сатириків, Плавта, Теренція, Сенеки, Петронія, Катула, антології античної байки, а також творів старогрецьких ліриків, «Героїні» Овідія, «Тускуланські бесіди» Ціцерона, вибраних творів Лукіана та ін.

На другому етапі «БАЛ» звернеться до ще не опублікованого і того, що буде перекладене колективом філологів-класиків, у чій планах твори Лісія, Демосфена, Корнелія Непота, Ксенофонта, Светонія, Гая Юлія Цезаря, Таціта та ін.

Редакційна колегія сподівається, що «БАЛ» стане помітним явищем в українському культурному житті.



«ПОЕТИКА» АРИСТОТЕЛЯ — НЕВ'ЯНУЧА ПАМ'ЯТКА ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

Жоден із творів Арістотеля не може рівнятися щодо популярності і впливу на розвиток мистецтва з трактатом «Поетика» («Про мистецтво поетичне»), який є спробою осмислення досвіду, нагромадженого старогрецькою поезією, театром та образотворчим мистецтвом, а також підсумком теоретичних досліджень давньогрецьких філософів. Важко переоцінити значення цього невеликого за розміром, але вагомого змістом трактату. «Поетика» Арістотеля — найдавніший твір у галузі естетики, який зберігся до наших часів. Але не тільки з цього приводу заслуговує він на особливу увагу, вартий він її з огляду на роль, яку відіграв в історії світової естетики, і завдяки сміливості вирішення кардинальних проблем естетики, які й нині не втратили актуальності. «Поетика» залишається нев'янучою пам'яткою естетичної думки, зберігаючи не тільки історико-пізнавальне, але й подекуди нормативне значення.

Написана наприкінці життя філософа, між 336 і 322 рр. до Р. Хр. (після «Політики» й перед «Риторикою»), «Поетика» Арістотеля не збереглася в повному вигляді: уціліла лише перша книга (26 розділів) з дуже пошкодженим текстом, друга книга втрачена повністю.

У перших розділах (I–V) йдеться про природу поезії загалом; основну частину трактату (розд. VI–XVIII) займає вчення про трагедію; кілька розділів (XIX–XXII) присвячено поетичному стилю; на розгляді епічної поезії (розд. XXIII–XXVI) твір уривається.

Після визначення суті мистецтва й поезії автор досить докладно пише про трагедію, порівнюючи її з епопеєю, а про комедію дає мимохідь короткі зауваження, хоча на початку обіцяв вести розмову про природу поезії та її види. Отже, існує припущення, що «Поетика» колись складалася

не з однієї книги, а двох, а, може, й трьох, як на це вказують античні джерела¹. Таким чином, не збереглася частина, у якій мовилося про комедію і, можливо, про лірику. Але й в такому вигляді трактат Арістотеля зберігає величезне пізнавальне значення, тому що автор, крім теорії трагедії, розкрив суть загальноестетичних проблем: питання походження і класифікації мистецтва, поняття прекрасного, відношення мистецтва до дійсності, природи естетичного сприймання, фабули, специфіки окремих видів поезії, особливостей поетичної мови тощо.

«Поетика» Арістотеля — це лекції філософа з теорії поетичної творчості, прочитані у Лікеї. На жаль, вони не досить відшліфовані. Очевидно, смерть перешкодила автору зробити відповідну обробку лекцій. Матеріалом для постановки естетичних проблем були факти художньої творчості — поезія і мистецтво Греції V ст.: трагедії Софокла й Евріпіда, живопис Полігнота й Зевксіда та, вочевидь, поезії Гомера — неперевершені зразки епічної майстерності — а також багато іншого.

До своїх міркувань філософ наводить численні приклади-цитати із старогрецьких творів, тексти яких або збереглися, або — ні. На підставі аналізу художніх творів грецьких поетів від легендарного Гомера до сучасних йому драматургів, а також на матеріалі образотворчого мистецтва Арістотель формулював свої висновки і положення.

Вдумливий читач «Поетики» Іван Франко, називаючи естетику Стагірити індуктивною, відмічає, що Арістотель «зі звісних йому грецьких літературних творів висіював правила... Значить, Арістотелева поетика була не догматична, а індуктивна, до сформулювання правил критик доходив, простудіювавши багато творів даної категорії»².

Тільки в наступні століття «Поетику» Арістотеля стали вважати нормативним твором, положення якого часто (особливо в XVI–XVII ст.) догматизувалися, абсолютизувалися, неправильно тлумачилися.

«Поетика» — не єдиний твір Арістотеля з естетики. У стародавніх джерелах є інформація про низку інших творів

¹ Діоген Лаерт. V, 1, 24. Арістотель Схолії, I, 43 а.

² І. Франко. Із секретів поетичної творчості. — Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1961. — С. 34.

видатного філософа, предметом яких були питання теорії літератури, музики, загальної естетики: «Про поетів», «Гомерівські проблеми», «Про прекрасне», «Про музику», «Проблеми поетики»; але ці твори не уціліли. Із збережених творів «Поетику» доповнюють «Риторика», особливо її III-тя книга, де йдеться про стиль літературних творів, «Політика», зокрема її VIII-ма книга, у якій Арістотель висловив погляди на роль музики в духовному житті людей, «Евдемейська етика» із глибокими спостереженнями про естетичне сприймання, «Фізика», «Метафізика». Але найповніше думки про мистецтво і, головне, поезію викладено в «Поетиці».

Цей твір є першою спробою узагальнення знань про мистецтво й створення окремої науки про суть і функції прекрасного, першим систематичним викладом поетики як самостійної дисципліни, що зберігся до наших часів. Але вже задовго до Арістотеля питання про відношення мистецтва до реальної дійсності, художнього осмислення зображуваного предмета хвилювали старогрецьких мислителів, поетів і художників, скульпторів і живописців. Питання філософії мистецтва ставилися в дослідженнях піфагорейців, присвячених теорії музики, у трактатах софістів про поезію, у дискусіях Сократа про поняття прекрасного й корисного, у творах Демокріта та, особливо, у діалогах Платона, таких, як «Гіппій більший», «Іон», «Бенкет», «Філеб» та «Держава».

Сам Арістотель у «Поетиці» не раз посилається на попередників, зокрема п'ять разів називає конкретні імена, а саме: Гіппія Фасоського, Протагора, Евкліда, Аріфрада і Главкона, але про жодного з них не можна сказати нічого певного, оскільки їхні твори не збереглися. Варто припускати, що вони займалися, головню, мовними та стилістичними питаннями, пов'язаними з поемами Гомера.

Вражає, що Арістотель жодного разу не згадає двох найважливіших своїх попередників у питаннях естетики — філософа-матеріаліста Демокріта і філософа-ідеаліста Платона, які внесли чималий вклад у теорію поезії в античній Греції. Основоположник античного матеріалізму Демокріт у творах «Про поезію», «Про ритми і гармонію», «Про красу слів», «Про милозвучні і неприємні звуки», «Про Гомера», «Про спів» досліджував різні проблеми музики і поезії.

Арістотель як учень Платона багато чим зобов'язаний своєму вчителю, але в питаннях естетики вони опинилися на

протилежащих позиціях. Якщо Платон твердив, що мистецтво породили причини надприродні, то Арістотель відстоював природне походження поезії і мистецтва. За Платоном, мистецтво творить копії, далекі від своїх першообразів; мистецтво, будучи перевернутою, невдалою копією світу надчуттєвих «ідей» — світу справжньої дійсності, не дає нам правильного відображення дійсності, не має пізнавального значення. Арістотель, навпаки, відкинувши ідеалістичну концепцію свого вчителя, доводив, що основою всякого мистецтва є відображення дійсності, яка нас оточує.

Учення Арістотеля про мистецтво ґрунтується на понятті наслідування, яке було в обігу в естетиці Стародавньої Греції вже задовго до Арістотеля. Теорією наслідування користувались і піфагорійці, і Демокріт, і Платон, але трактували її по-різному. Так, піфагорійські філософи наслідування розуміли як зображення переживань людини, Демокріт — як здатність наслідування явищ та дій природи, Платон, приймаючи теорію наслідування, відмовляв наслідуванню в будь-якій пізнавальній цінності, оскільки мистецтво за його допомогою відтворює не світ «ідей», а чуттєвий світ — бліду примау «істинного буття».

За Арістотелем, мистецтво бере свій початок із наслідування — нахилу, притаманного людині як і іншим живим істотам, але розвинутому в ній значно більше: «По-перше, — говорить мислитель — властивий людям... нахил до наслідування; власне вони тим і відрізняються від усіх інших живих істот, що вони наділені винятковим хистом наслідувати, завдяки якому набувають перші знання. По-друге, усі люди знаходять задоволення в наслідуванні».

Визначаючи мистецтво як діяльність наслідування, Арістотель пов'язує з ним пізнавальну функцію: у здатності людини до наслідування він вбачає джерело перших пізнань людини. Зображення життя в художньому творі не тільки дає естетичне задоволення тому, хто сприймає цей твір, але й дає змогу пізнати саму дійсність. Своєрідність художнього зображення полягає в тому, що речі і явища, які в природному вигляді викликають у нас відразу (наприклад, жахливі звірі і трупи), можуть подобатись, якщо вони зображені художником. Не у формальній майстерності, — твердив філософ, — не в колористичному багатстві полягає насолода, яку дає людині споглядання художнього твору, а в подібності зобра-

ження. Тільки при зображенні невідомих нам осіб і предметів головну роль відіграють формальні якості. Таким чином, на перший план в естетичному сприйнятті художнього твору Арістотель ставить інтелектуальний момент.

Арістотелівська теорія наслідування, яка сьогодні здається нам наївною і недосконалою, довгі століття вважалась неперевершеною, здатною пояснити сутність художнього відтворення дійсності і естетичного сприймання. На свій час реалістичне вчення Арістотеля про мистецтво як про наслідування було цілком прогресивним явищем, оскільки античний мислитель розумів наслідування як творче відображення реального світу, а образи, що їх створює митець, як відбиття реально існуючих предметів і явищ.

До Арістотеля вже досить чітко оформились різні роди і види старогрецького мистецтва. До V ст. до Р. Хр. високого розвитку зазнали епос і лірика, V ст. до Р. Хр. було епохою небувалого розквіту грецької драматургії і театру, архітектури і скульптури, музики і танцю. Нагромадження чималого досвіду в різних видах мистецтва чекало теоретичного осмислення і класифікації. Це завдання й виконав Арістотель у «Поетиці».

У III розділі «Поетики» античний мислитель класифікує мистецтво, беручи до уваги три моменти: предмет зображення, засоби, за допомогою яких відтворюється дійсність, спосіб зображення. Роди мистецтва відрізняються один від одного засобами зображення: пластичне мистецтво — живопис і скульптура — зображають дійсність за допомогою фарб і форм, танець — ритмічними рухами, музика і спів — ритмом і мелодією, література — словом і віршовими розмірами.

З усіх видів мистецтва Арістотель найбільше цінував поезію. Він детально характеризує специфіку епосу і драматичної поезії (в античності трагедії, комедії і сатирівські драми писалися віршами) з її двома основними жанрами — трагедією і комедією. «Поетика» Арістотеля, здебільшого, є викладом естетики трагедії і епосу, причому основну увагу філософ присвячує аналізу походження і структури трагедії.

Естетику окремих видів мистецтва Арістотель розглядає не тільки як конкретну теоретичну проблему, але й в історичному аспекті. Його «Поетика» містить дуже цінні історичні відомості про виникнення різних видів і жанрів мистецтва,

зокрема літератури. Вірний своєму генетичному методі, який він з успіхом застосовував в інших науках, таких, як біологія, етика, теорія пізнання, мислитель викладає свою концепцію виникнення і еволюції певних видів мистецтва. Із нахилу людини до наслідування виникає поезія, спочатку у вигляді імпровізації, яка згодом диференціювалася на різні види. Особливо цінні відомості Арістотеля про літературний генезис трагедії і комедії, джерела яких він шукає в усній народній творчості, в обрядових іграх і піснях на честь бога родючості і виноробства Діоніса.

Трагедія за Арістотелем, розвинулась з дифірамбу, тобто пісні, що, як складова частина ритуального дійства на честь бога Діоніса-Вакха, поступово переросла в драматичну дію — трагедію. Культурні ігри на честь Діоніса із сценами веселого характеру та смішними витівками дали початок комедії.

Повідомлення Арістотеля, у розпорядженні якого був багатий матеріал, який донині не зберігся, становлять сьогодні найцінніші дані для розуміння історичного виникнення грецької драматургії.

На відміну від Платона, який твердив, що прекрасне існує не в цьому світі, а світі «ідей», який розумів абсолютну красу як надчуттєву форму, що її людина може збагнути лише розумом, — Арістотель розумів прекрасне як щось об'єктивне, як властивість самих предметів, незалежну від суб'єктивних вражень людини. Прекрасне, за Арістотелем, не в «ідеях», а в реальних предметах, в їх істотних якостях. Оця реальна краса і є джерелом естетичної свідомості та мистецтва.

Суті прекрасного торкнувся Арістотель і в «Поетиці». Правда, саме визначення прекрасного міститься в іншому його творі — «Риторичі» (1, 9). Філософ за прекрасне вважає те, що само собою цінне і водночас для людей приємне. Отже, прекрасне, на думку Арістотеля, наділене двома якостями: по-перше, тим, що воно цінне само по собі, а не з уваги на користь, яку приносить; по-друге, тим, що дає естетичну насолоду.

У «Поетиці» (розд. VII) Арістотель намагається визначити риси прекрасного. Цими рисами, на його думку, є порядок (лад) і величина. «Прекрасне, — говорить він, — полягає у величині й порядку. Через те прекрасною не може бути занадто мала істота, тому що оглядання її, яке потребує ледве

помітного часу, не дає виразного образу, ні надто велика, тому що, придивляючись до неї, не можемо зразу схопити цілісності, а єдність і цілість випали б з поля зору глядачів, наприклад, коли б тварина мала десять тисяч стадій довжини». Значить, прекрасне є те, що легко можна охопити сприйманням і що має відповідну величину. До цих двох ознак прекрасного Арістотель в «Метафізиці» додає ще третю — пропорцію. Він пише: «Головні якості прекрасного: порядок (у просторі), пропорція, величина». Але пропорція, по суті, зводиться в нього до порядку, отже, головні ознаки прекрасного — це порядок і величина. Ділянкою реального світу, у якій прекрасне виявляється в класичній формі, є органічна природа і особливо людина. Людину Арістотель уявляє як утілення рис прекрасного і разом з тим головний предмет мистецтва. Установлені Арістотелем ознаки прекрасного — порядок, величина і пропорція — стосуються не тільки матеріальних предметів, але й літератури. Подібно до того, як предмети і живі істоти, щоб бути прекрасними, повинні мати величину, яку можна охопити одним поглядом, так і фабула трагедії повинна мати таку величину, щоб можна було її легко запам'ятати.

Досліджуючи структуру художнього твору, Арістотель звертає увагу не тільки на кількісні моменти, такі, як величина, лад і симетрія, але і якісні, тобто на будову, або композицію, художнього твору. На його думку, естетичний твір повинен відзначатися органічною будовою — мати початок, середину й кінець.

Відсутність у Арістотеля чіткого визначення наслідування викликала різні тлумачення цього терміна вченими нового часу. Не підлягає сумніву, що для автора «Поетики» мистецтво не є наївним натуралізмом, який вимагає від художника рабського копіювання дійсності. Арістотель не обстоює абсолютну адекватність відтворення речей і явищ у мистецтві, але й виступає проти свавілля, нестримної фантазії. Автор «Поетики» вважає, що митець має право зображати дійсність не тільки такою, якою вона є, але й кращою або гіршою. «А що поети, — говорить Арістотель, — показують людей у дії, то ці люди обов'язково повинні бути або добрі, або погані... Отже, й зображати треба або кращими або гіршими за нас, або такими, як ми. Так роблять живописці. Наприклад, Полігнот зображав

людей кращими, Павсон — гіршими, ніж вони насправді, а Діонісій показував їх такими, якими вони є» (розд. II).

За Арістотелем, у поезії йдеться не про зображення якогось окремого факту, а того, що звичайно відбувається в житті або може відбуватися за певних умов. «Завдання поета, — констатує він, — говорити не про те, що дійсно сталося, а про те, що може статися, отже про можливе, яке впливає з імовірності або необхідності неминуче» (розд. IX).

Арістотель пише також про право поета на зображення неможливого або фантастичного: оскільки неможливе буває іноді можливим, то й потрібно надавати «перевагу тому, що неможливе, але ймовірне, ніж тому, що можливе, але неймовірне» (розд. XXIV). Митець, на його погляд, може відступити від точності зображення, якщо це сприяє більшій виразності художнього образу.

Таким чином, Арістотель не ототожнює «наслідування» з рабським копіюванням дійсності, навпаки — він допускає в мистецтві узагальнення і художню вигадку. Поезію він ставить вище за історію, тому що остання зображає лише одиничні факти, часто ніж собою нічим не зв'язані, тоді як поезія, описуючи загальніше, має серйозніший і філософський характер.

Своїми поглядами на мистецтво взагалі і поезію зокрема автор безсмертної «Поетики» наближався до розуміння питання про типове, яке становить один з елементів реалізму, хоч Арістотель і був далекий від усвідомлення того, що кожний характер — це вираження загального в особному.

Усупереч Платонові, який доводив, що поезія є вияв «божественної одержимості», судорожного натхнення, Арістотель вважав поезію за мистецтво, яке керується своїми законами, а поетичну творчість — за акт свідомої діяльності. Заперечуючи тезу Платона про алогічний, несвідомий характер художньої творчості, Арістотель віддає належне свідомому набуттю навиків мистецтва, засвоєнню художнього ремесла. Він підкреслює тісний зв'язок художнього процесу з пізнавальною діяльністю людини. Оскільки творчий акт підлягає контролю людського розуму, то звідси Арістотель і намагається встановити певні правила і норми поетичної творчості.

Арістотель перший в історії естетики з граничною ясністю і простотою визначив специфіку драматургії як окремого

і самостійного роду художньої літератури та створив основи її наукового вивчення, йому належить славнозвісне визначення сутності трагедії в «Поетиці» (розд. VI). Трагедія, за Арістотелем, є «відтворення витонченою мовою... серйозної і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка викликаючи жаль і страх, спричинює катарсис (очищення) подібних афектів».

Драматичні твори зветься драмами тому, що «показують людей у... драматичній дії» (розд. III).

Отже, специфічну особливість драматичного мистецтва філософ вбачає в зображенні за допомогою дії, а не розповіді. Дію він називає «душею» трагедії. Це положення Арістотеля не застаріло до наших днів.

Свою думку Арістотель ще не раз уточнює. Він пише: «Трагедія змальовує не самих людей, а їхні дії та життєві перипетії, щастя і нещастя. А щастя і нещастя героїв виявляється в дії, і метою трагедії є зобразити дію, а не властивості людини» (розд. VI). У розділі IX він додає: «Трагедія відтворює не тільки закінчену дію, а й таку, яка викликає страждання і жаль».

Висуваючи на перший план дію як основну якість драматичного мистецтва, Арістотель робить досить парадоксальний висновок, що «трагедія не може обійтися без дії, а без характерів — може» (розд. VI). Фетишизація дії, притаманна естетиці Арістотеля, почасти пояснюється особливостями античної літератури, де характери головних героїв не відзначаються такою багатогранністю і естетичною складністю, як характери трагічних героїв нової реалістичної драматургії, наприклад п'єс Шекспіра (образ Макбета, Отелло та ін.). Характери героїв грецької трагедії в естетичному і етичному плані простіші, статичніші, не відіграють такої ролі в розгортанні драматичного конфлікту, як це властиво новішій драматургії.

Арістотель не заперечує зв'язку дії з характерами, не відриває дії від характеру героя, вказуючи, що дія є головний засіб реалізації способу мислення і рис характеру героїв. Він учить, що характер розкривається в дії. «Люди за своїм характером, — пише він, — мають різні властивості, а відповідно до своїх дій стають щасливими або нещасними. Отже, вони діють не для того, щоб виявити свої характери, а вони виявляють свої характери внаслідок своїх дій» (розд. VI).

Цими словами Арістотель хотів вказати на діалектичний зв'язок дії і характерів. На думку акад. О. Білецького, античний філософ основне завдання трагедії вбачає в змалюванні дійсності, у якій існують герої, а поняття дії розуміє не обмежено, як інтригу, а як картину дійсності; причому акцент, який він робить на дії, обумовлений прагненням філософа підкреслити різницю між драмою і епосом¹.

Трагедія є не тільки літературний твір, але й сценічна вистава. Дію трагедії характеризує максимальна інтенсивність, тому що трагедія, крім засобів художнього слова, впливає на глядача ще музикою, сценічним втіленням і оформленням сцени. Як поєднання якостей літературного і сценічного твору, трагедія повинна мати в собі шість складових елементів: фабулу, характери, думки, словесний виклад, музичну композицію, сценічну обстановку. Порядок переліку цих елементів вказує на те, що для Арістотеля істотнішими були ідейні моменти літературного твору, ніж формальні. Основні елементи трагедії, за Арістотелем, це фабула й характери. Фабула є «основою і немовби душею трагедії» (розд. VI). Фабула трагедії, пише Арістотель, повинна бути закінченою, органічно суцільною, із визначеним обсягом. Основна вимога Арістотеля до драми — це вимога єдності дії. У розд. VIII він пише: «Фабула повинна бути відтворенням однієї і притому суцільної дії, тому що вона є наслідуванням дії. Частини ж подій повинні бути пов'язані так, щоб при перестановці або пропущенні будь-якої частини змінювалося і порушувалося ціле, або те, наявність або відсутність чого не вносить нічого істотного, не становить органічної частини цілого». Правда, теоретики європейського класицизму, особливо представники поезики класицизму французького, намагалися знайти в Арістотеля теорію трьох єдностей: дії, часу і місця, надаючи їм значення обов'язкової норми. Насправді Арістотель вимагав лише єдності дії. Що ж до єдності часу, то філософ відмічає, що трагедія «має відбуватися протягом одного обігу сонця і лише трохи вийти за його межі» (розд. V). Але ці слова слід розуміти не як категоричну вимогу, а як спостереження над грецькою трагедією, де дія своєю тривалістю,

¹ Теорія драми в історичному розвитку: Хрестоматія / Заг. редакц. та передмова О. Білецького. — К.: Мистецтво, 1950. — С. 31.

як правило, не перевищувала одного дня і відбувалася в одному місці, що в значній мірі було обумовлене недосконалістю театральної техніки античного театру та присутністю хору на сцені. Що ж до єдності місця, то Арістотель про неї зовсім не згадує, а отже, і не вимагає, щоб місце дії в драмі не мінялось, тим більш, що грецька трагедія знає твори, дія яких відбувається в різних місцях (наприклад, «Евменіди» Есхіла, «Фінікійки» Евріпіда та ін.). Таким чином, як єдину, обов'язкову для всіх норму, Арістотель утверджує лише вимогу цілісності єдино внутрішньої дії.

Під єдністю і суцільністю дії він розуміє не просту черговість подій, а їх органічну необхідність і зв'язок. Єдність фабули не полягає, вчить він, у механічному віднесенні низки не зв'язаних між собою подій і вчинків до героя або якоїсь іншої дійової особи, а в органічній сюжетній і композиційній цілісності, у зв'язку і послідовності подій і вчинків дійових осіб.

Такі головні думки Арістотеля про трагедію.

Дуже складною проблемою «Поетики», яка по сьогоднішній день викликає різні тлумачення, є питання про так зване «трагічне очищення», або катарсис. Визначаючи трагедію на початку шостого розділу «Поетики», Арістотель відмічає, що вона «викликаючи жаль і страх, спричинює катарсис (очищення) подібних афектів». Таким чином, на думку Арістотеля, трагедія викликає у глядача почуття жалю та жаху і через те справляє на нього «очищаючий» (катарктичний) вплив; але філософ не пояснює, у чому полягає таке очищення. Про катарктичну дію музики мова йде в «Політиці» (VIII, 7), але там Арістотель відсилає до «Поетики», указуючи, що в ній дасть вичерпне роз'яснення цього поняття. Тим часом такого роз'яснення в «Поетиці» немає; можливо, було воно в тій частині трактату, яка не збереглася. У «Поетиці», яка дійшла до нас, тільки сказано: «Це буває переважно тоді, коли щось трапляється несподівано, і ще частіше, коли щось несподівано виникає із самого взаємозв'язку подій» (розд. IX). Отже, глядач, який бачить на сцені зображення страждань героя, відчуває до нього співчуття і страх за себе самого, боячись, що така доля може зустріти і його. Відсутність роз'яснення Арістотелем поняття «очищення» спричинила виникнення численної наукової літератури, яка бере початок ще з середини

XVI ст. — із моменту появи коментарів до «Поетики» італійського вченого В. Маджі (1550)¹.

Із численних тлумачень катарсису найважливіші такі:

1. Етична теорія, засновником якої є згаданий В. Маджі, а найяскравіший поборник — видатний німецький письменник і критик Г. Е. Лессінг, що детально обґрунтував її в «Гамбурзькій драматургії». Суть цієї теорії полягає в тому, що трагедія «очищає», тобто облагороджує почуття людей і викликає духовне очищення. Отже, прихильники цієї теорії тлумачать «очищення» в моральному плані, вважаючи, що Арістотель мав на увазі моральний вплив трагедії на глядача. Але таке тлумачення не досить переконливе, оскільки грецькі трагіки не виступали в ролі проповідників, та й у самій «Поетиці» ніде немає мови про безпосередній благодотворний вплив на мораль людини, а лише про задоволення, яке викликає збудження страху і співчуття.

2. Медична теорія, докладно обґрунтована Я. Бернайсом, який у слові «очищення» вбачає медичний термін і виводить вчення про трагічне очищення зі сфери медицини, зокрема, релігійного лікування. І дійсно, цей термін вживався як у науковій, так і в храмовій терапії. Так, згідно з вченням школи Гіппократа, хвороба полягає в порушенні гармонії соків в організмі людини, яке приводить до кризи, в часі якої при одужанні хворобний сік виходить з людського тіла, тобто організм очищається, звільняючись від шкідливих елементів. Всілякі очищення практикувались у грецькій релігійній обрядності. Сам Арістотель зазначає в «Політиці» (VIII, 7, 4–6), що музика і спів можуть мати збуджуючий вплив на вразливих людей, і вказує на прийоми, які застосовувалися при лікуванні кликушеських станів. Таких хворих лікували й «очищали», співаючи їм певні мелодії, які викликали підвищення афекту і дальшу його розрядку. «Ми бачимо, — пише Арістотель, — що вони насолоджуються піснями, які хвилюють душу, то під впливом священних співів немовби досягають видужання і очищення». Аналогічні переживання, на його погляд, властиві іншим людям. «Те саме, — каже Арістотель, — переживають, безумовно, люди співчутливі, боязкі і взагалі схильні до різних афектів, а також і всі інші в тій

¹ V. Maddius. In Aristotelis librorum de arte poetica communes explanationes. — Venetia, 1550.

мірі, у якій кожному ці афекти властиві. І у всіх проявляється певне очищення і полегшення, поєднане з насолодою».

За Бернайсом, у душі кожної людини дримає схильність до різних афектів. Під впливом сценічних вражень ці афекти активізуються і проявляються, наприклад, у формі співчуття і жаху. Трагедія, викликаючи у глядача сценічної ілюзії жаль і жах, доводить їх до максимального напруження, потім дає їх розрядження, приносячи душі полегшення і внутрішній спокій через те, що людина звільняється від надміру почуттів, які її хвилюють. Так трагедія дає душевний спокій, подібно до того, як сльози полегшують горе. Полегшення, яке глядач відчуває, поєднується з почуттям задоволення.

Отже, на думку Бернайса, уявлення про катарсис було перенесене Арістотелем із релігійно-медичної сфери в естетичну. Але в концепції Арістотеля катарктична дія властива тільки деяким видам мистецтва. До них належать поезія, музика і танець, а пластичне мистецтво не наділене такою властивістю.

Крім цих двох головних теорій, існують ще численні інші тлумачення катарсису: інтелектуалістична теорія, висунута С. Гауптом, теорія збудження Г. Ленерта, естетично-етична теорія Ед. Целлера, гедоністична Е. Мюллера, релігійно-містерійна В. Іванова, К. Целля, М. Новосадського.

Найбільше прихильників здобула собі теорія Я. Бернайса. За медичне розуміння поняття «очищення» говорить ще й те, що Арістотель був сином лікаря і сам у молоді роки займався медициною. Так чи інакше, сам Арістотель визнає за трагедією облагороджуючий виховний вплив на маси, здатність будити в них красу і чистоту почуттів.

Арістотель вважає, що так впливає на психіку людини не тільки трагедія: поняття катарсису стосується взагалі всього мистецтва. Художній твір, на думку філософа, викликаючи в душі етичні почуття і переживання, справляє на людей виховний вплив. Виховне значення мистецтва в цілому мислитель формулює в «Політиці»: «Треба, щоб громадяни мали змогу займатися справами і воювати, а в ще більшій мірі — зберігати мир і користуватися відпочинком, виконувати потрібні і корисні справи, а особливо прекрасні» (VII, 13).

Особливо високо цінував Арістотель зображальну і етичну силу музики. Моральне значення музики, — продовжує

він, — «полягає в тому, що під її впливом ми відчуваємо чисту насолоду, глибоко любимо або ненавидимо». Узагалі мистецтва, в основі яких ритм і мелодія, тобто музика і спів, мають, на думку філософа, засоби, за допомогою яких митець може відтворювати явища морального світу. «Ритм і мелодія, — пояснює Арістотель, — містять у собі відображення гніву ніжності, мужності і поміркованості і всіх протилежних їм властивостей, а також інших моральних якостей».

У «Політиці» Арістотель відстоює думку про те, що в творах мистецтва треба надавати перевагу тим художникам, творчість яких має виховне значення, становить важливий засіб виховання людей. Саме тому він рекомендує молоді дивитись не картини Павсона, а твори Полігнота або інших живописців чи скульпторів, які вміють передавати етичний характер зображуваної особи.

Підкреслення виховного впливу мистецтва — ще одна відмінність, яка відрізняє Арістотеля від Платона. Якщо Платон відмовляв мистецтву в пізнавальному і виховному значенні, то Арістотель, навпаки, визнанням облагороднюючої функції мистецтва забезпечив йому важливе місце в житті суспільства.

У «Поетиці» — треба припускати, під впливом суперечки, яка велася в сучасній Арістотелю літературній критиці, — розглядаються питання про порівняльну естетичну цінність епосу й трагедії — двох видів літератури, які вважалися спорідненими з уваги на використання героїчних сказань як епіками, так і трагіками.

Глибоко аналізуючи специфіку епосу і трагедії, Арістотель не знаходить принципової відмінності між епопеєю, з одного боку, і трагедією, з іншого боку, оскільки поети трагічні й епічні наслідують людей або кращих, ніж ми, або гірших, або навіть таких, як ми, і роблять це, користуючись засобами мови; відмінність драматичного мистецтва від епосу вбачав «лише у способі відтворювання дійсності, у способі втілення художнього замислу».

Порівняння двох провідних видів літературної творчості показує перевагу трагедії. Трагедія, — констатує мислитель, — володіє всіма засобами художнього впливу, а також засобами, притаманними епосу, але відзначається більшою концентрацією змісту й наочністю відтворення

подій шляхом сценічного втілення. З іншого боку, епос має ту перевагу перед драмою, що може показати дії, які розгортаються одночасно.

Погляд на трагедію як на вершину літератури відповідає тому провідному місцю, яке займала вона в часи Арістотеля в системі літературних видів.

Не залишилися поза увагою дослідника і мовностилістичні питання, які вже до Арістотеля були об'єктом вивчення для філософів, особливо Геракліта, Демокріта, Платона та софістів — Протагора, Горгія, Продіка та ін. Їхні спостереження лягли в основу стилістичної системи Арістотеля, яка потім довгі століття вважалась останнім словом науки в галузі стилістики. Увага Арістотеля як дослідника мови, подібно як і всіх античних філологів, була звернена виключно на літературну мову, а розмовна мова не будила в нього ніякого інтересу. У «Поетиці» Арістотель торкнувся граматичних — питань в XX розд. та стилістичних — у розд. XXI та XXII. Чимало місця присвячено стилістиці в його творі «Риторика» (кн. III, розд. 1–12). Якщо взяти до уваги те, що за часів Арістотеля не було ще граматики як самостійної науки (оформилася вона як окрема наука лише в III ст. до Р. Хр.), то важко переоцінити заслуги Арістотеля в розробці основних понять граматики, лексикології і стилістики. Його міркування про різницю між стилем прози і поезії, про прикмети доброго стилю, про стилістичну функцію метафор, порівнянь, архаїзмів і діалектизмів не втратили свого значення по сьогоднішній день.

Головне місце в його аналізі особливостей поетичної семантики займає вчення про метафору. За Арістотелем, метафора — це перенесення слова зі зміною значення «або з роду на вид, або з виду на рід, або з виду на вид, або за аналогією» (розд. XXI), причому філософ розуміє її не тільки як стилістичний прийом, як засіб стилістичної прикраси, а значно глибше — як особливість образного мислення людини. Метафора — не лише явище художнього вислову, а взагалі властивість людської мови.

В «Поетиці» метафора цікавить Арістотеля, звичайно, як явище художньої мови. Складання вдалих метафор, на його погляд, є ознака майстерності «Особливо важливо майстерно користуватися метафорами, тому що цього не можна навчитися в інших. Це вміння є ознакою таланту.

Адже створювати вдалі метафори — це означає помічати схожість» (розд. XXII).

З точки зору нового літературознавства можна критикувати Арістотеля за те, що він не бачить різниці між метафорою, синекдохою і метонімією; не можна також погодитися з його твердженням, що метафора є скороченим порівнянням, але на свій час аристотелівське вчення про тропи становило значне досягнення у дослідженні особливостей поетичної мови і мало основоположне значення для наступних століть.

Стиль творів Арістотеля залежав від того, для кого вони призначалися. Науково-популярним трактатам, розрахованим на ширші читацькі кола, — таким, як «Евдем», «Грілл, або Про риторику», «Про філософію», «Про дружбу», — філософ надав діалогічну форму, їм властиві турбота про ясність і дохідливість викладу, застосування метафор, порівнянь, анафор тощо. А в суто наукових трактатах, які призначалися для вузького кола спеціалістів, Арістотель не дбає про те, щоб за допомогою формальних засобів здобути собі увагу читача: для нього на першому плані був зміст — виклад філософських положень.

«Поетика» як твір, що не був виданий за життя мислителя і є конспектом лекцій, не одержала відповідної стилістичної обробки. Стиль трактату характеризується академічною науковістю, максимальною стислістю, подекуди просто тезисним викладом, що не дає змоги до кінця зрозуміти певні місця «Поетики» (наприклад, вчення про катарсис), відсутністю прикладів до ряду положень, повторенням деяких думок, яке пояснюється тим, що мислитель в ході лекцій посилається на раніше висловлені положення; зустрічаються пропуски підмета або додатка.

Багато вжитих Арістотелем термінів — естетичних, літературознавчих, мовностилістичних — використовувались у науці наступних століть.

Своєрідний стиль «Поетики» вимагає від перекладача неабиякої майстерності, щоб точно і зрозуміло передати загальний зміст аристотелівського вчення та всі тонкощі його філософського словника і стилістичної манери.

«Поетика» Арістотеля є найдосконаліший твір античного світу з теорії мистецтва і водночас перший античний, і взагалі перший систематичний, трактат з естетики в світо-

вій науці, який зберігся до наших днів; тому Арістотеля і можна назвати «першим естетиком»¹. Вклад, який зробив давньогрецький філософ в історію світової естетики, величезний: мислитель по праву вважається засновником естетики як окремої галузі людського знання.

У «Поетиці» розроблено основні загальноестетичні та літературно-теоретичні принципи, які не втратили своєї цінності й нині. Арістотель розвивав теорію мистецтва, надавав мистецтву, особливо літературі, пізнавального значення, розглядаючи його як окремий вид пізнання, що спирається на наслідування.

Корінні питання естетики, — такі, як відношення мистецтва до дійсності, проблема правдивості і художньої вигадки, природа типізації, питання змісту й форми, зображення життя людини як основного змісту мистецтва, поняття прекрасного, виховної функції мистецтва та багато інших, — зобов'язані своєю початковою розробкою античному філософу.

Особливо велику увагу в трактаті відведено драматургії та епосу. Арістотель зумів глибоко проникнути в природу драматичного мистецтва та епічної поезії і сформулювати естетичні норми цих жанрів літератури, норми, які зберегли своє значення для естетичної теорії наступних століть. Важко переоцінити ту глибину, з якою в «Поетиці» визначено суть драматичного мистецтва. І сьогодні вимога єдності дії і характерів не втратила актуальності і є головною специфічною особливістю драми. Арістотель — перший теоретик драматичного мистецтва. Його вчення поглибили й далі розвинули відповідно до нового сценічного досвіду Лессінг, Дідро, Гегель, Шіллер, Белінський, Добролюбов та ін.

У творах Арістотеля естетична думка античного світу досягла кульмінаційного пункту. Такої глибини в постановці питань і такої широти теоретичного охоплення не досяг жодний стародавній мислитель ні до нього, ні після нього.

У «Поетиці» є чимало положень, які сьогодні звучать наївно; зокрема до них належить теза про походження мистецтва, яке античний філософ виводив з нахилу людини до наслідування. Арістотель висуває вимогу типізації в

¹ *І.Франко*. Із секретів поетичної творчості. — Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1961. — С. 131.

мистецтві, але він не зумів дійти до розуміння того, що будь-який характер є виявом загального в одиничному.

Хоч деякі погляди Арістотеля в певні періоди догматизувались, але в цілому його теорія відіграла велику позитивну роль у розвитку естетичної думки.

Грецький текст «Поетики» Арістотеля зберігся в рукописі кінця X або початку XI ст. та декількох його копіях XIV–XVI ст. Основний рукопис зберігається в Національній бібліотеці в Парижі (у науці він має назву Parisinus 1741, A) і вважається еталоном тексту «Поетики». У ньому, крім «Поетики», є ще й «Риторика» Арістотеля. Текст «Поетики» дуже пошкоджений, має пропуски та чужі вставки. Уся друга частина трактату про комедію загубилася приблизно у VI ст.

Довгий час усі видання «Поетики» (із них найпоширенішим було видання В. Кріста) базувалися на паризькому рукописі, поки в XX ст. не було доведено (А. Гудеман, Я. Ткач), що основою арабських перекладів «Поетики» (X ст.) є інший, притому кращий, варіант грецького оригіналу (у науці позначений буквою Σ). Виявилася також цінність флорентійського рукопису XIV ст. (Riccardianus 46, B), який має чимало спільного із сирійським перекладом IX ст.

«Поетика» Арістотеля — найглибше теоретичне дослідження про природу поетичного мистецтва, що його створила антична естетика, — мала величезний вплив на розвиток естетичної думки наступних століть. А втім, як не дивно, в античності вона довго не була широко відома. Справа в тому, що бібліотека Арістотеля після смерті його наступника, голови пері-патетичної філософської школи Теофраста, відійшла до Нелея, одного із слухачів великого грецького мислителя; книги Арістотеля і Теофраста Нелей з Афін перевіз до рідного міста Скепсіс в Малій Азії. Боячись пожадливісті пергамських царів, на території яких знаходилось місто Скепсіс, спадкоємці Нелея зберігали бібліотеку в підземному сховищі, де вологість і молі пошкодили книги й рукописи. Там бібліотека Арістотеля і Теофраста перебувала до I ст. до Р. Хр., поки її не купив афінський книголюб Апелікон Теоський, який, бажаючи відновити пошкоджені місця, заново переписував тексти, не зовсім вдало заповнюючи пропуски. Усе це книжкове зібрання як військовий трофей привіз до Риму римський полководець Публій Корнелій Сулла, який захопив 86 р. до Р. Хр.

Афіни, що воювали проти римлян на боці Мітрідата VI. У Римі упорядкуванням бібліотеки і вивченням спадщини філософа зайнялися грецькі граматисти Тиранніоп і Андронік Родоський. Останній видав трактати Арістотеля, у тому числі й «Поетику» з коментарями десь близько 50–40 рр. до Р. Хр. у Римі. Так із-за зовнішніх причин знаменитий твір був мало відомий в античності.

Славнозвісний трактат римського поета Горація «Послання до Пісонів» (кінець I ст. до Р. Хр.) хоч у багатьох положеннях і перегукується з Арістотелем, проте не виявляє безпосереднього впливу його естетики: Горацій не був обізнаний з «Поетикою», а джерелом і зразком послужив для нього трактат періпатетика Неоптолема з Паріона (початок III ст. до Р. Хр.).

У IX ст. в результаті зацікавлення філософією Арістотеля з'являється сирійський переклад «Поетики», який послужив зразком для двох арабських перекладів цього твору в X ст. і перекладу Ібн Рошда (Аверроеса) 1174 р.

Перший переклад «Поетики» в Європі був здійснений в Іспанії й в XIII ст. Германом Аллеманом, але не з грецького оригіналу, а з арабського перекладу Ібн Рошда. Проте не цей переклад відкрив Європі естетичне вчення Арістотеля. Це зробила епоха Відродження. Узагалі, філософія Арістотеля в середні віки була відома лише з дуже стислих переробок латинською і арабською мовами, притому в перекрученому вигляді. Тільки з моменту, коли грецькі вчені, які втекли від турецької навали до Європи, привезли його твори в грецькому оригіналі, шириться інтерес до його філософії, зокрема до «Поетики».

Починаючи з XVI ст., «Поетика» Арістотеля стає канонем для теоретиків літератури наступних століть; глибокий аналіз суті і художніх засобів поезії, який дав Арістотель у своєму трактаті, ліг в основу естетичних творів, що вийшли в Західній Європі.

Раннім було знайомство з творами Арістотеля (переважно, у галузі логіки) на Русі, його ім'я згадується в уривках і цитатах із творів грецьких філософів у давніх збірниках (Збірники Святославові 1073–1076 рр. «Пчоли», «Діоптра»). Згадує Арістотеля Клим Смолятич (XI ст.). Вплив естетичних ідей грецького мислителя позначився на поетиках, або, як тоді говорили, піїтиках, тобто курсах науки поезії, які

читалися в освітніх закладах України в XVII–XVIII ст., зокрема в Києво-Могилянській академії. Поетика, а також риторика і філософія читалися тоді латинською мовою. До нас дійшли ці курси переважно в рукописах, деякі навіть безіменно. На першому місці серед них стоїть курс «De arte poetika» талановитого популяризатора античної і неолатинської поетики Феофана Прокоповича. Його «Поетика», курс якої він читав у 1705–1706 рр., послужила основою для наступних курсів — Г. Кониського, Г. Сломинського, М. Довгалевського, М. Козачинського і була видана Г. Кониським у 1786 р.

Хоч для названих піітик зразком служили відповідні трактати про поетичне мистецтво епохи Відродження та пізніших часів (Масена, Понтана, Донаті), та все ж таки викладачі Києво-Могилянської академії були безпосередньо обізнані із філософією Арістотеля. Адже в цьому науковому закладі відомі були його твори з логіки, трактати з галузі фізики, метафізики, етики, політики, риторики, а також «Поетика». Праці Арістотеля були єдиними творами з теоретичної філософії в Києво-Могилянській академії, інша філософська література мала релігійно-моралізаторський характер. Курс філософії, у склад якого входили в той час діалектика і логіка, читався в обсязі арістотелівського «Органону».

Не всі тогочасні поетики вціліли, так, наприклад, не збереглася поетика Г. С. Сковороди, про яку згадує його біограф М. І. Ковалівський, називаючи її «разсужденіе о поезіи и руководство к искусству оной»¹. Очевидно, Г. Сковорода, добрий знавець Арістотеля, знав і його «Поетику».

Цілий ряд основних положень піітик, таких, як розуміння поезії як наслідування, визначення трагедії і комедії, зіставлення драматичного мистецтва з епічним тощо, своїм родоводом зобов'язані Арістотелю.

«Поетика» Арістотеля уже два з половиною тисячоліття зберігає своє історико-пізнавальне, а подекуди нормативне значення. Про її популярність свідчать численні видання, переклади, науково-критична література різними мовами.

Йосип Кобів

¹ Сковорода Г. С. Твори. — К.: Вид-во Харківського ун-ту, 1960. — Т. 2. — С. 490.

АРИСТОТЕЛЬ

Поэтика



Предметом нашої розмови буде поезія та її види, значення кожного з них і те, як треба опрацьовувати фабулу, якщо хочемо, щоб поетичний твір був художній; далі розглянемо питання, зі скількох і яких частин він складається, а також усе інше, що стосується нашої теми. Отже, почнемо, звичайно, з найістотнішого.

Епос, трагедія, а далі комедія, дифірамбічна поезія¹, більша частина флейтової і кіфаричної музики — усе це взагалі наслідувальні мистецькі форми. Відрізняються вони одна від одної трьома моментами — різними зображальними засобами, різними предметами та способом зображення.

Подібно до того, як деякі митці відтворюють шляхом наслідування численні предмети — одні кольорами й формами, інші — голосом, завдяки майстерності або вправі, так само й у всіх названих видах поетичної творчості відтворення відбувається за допомогою ритму, слова й мелодії, причому користуватися цими засобами можна всіма сразу або кожним зокрема.

Мелодією і ритмом користується флейтова та кіфарична музика, а також інші види музики такого самого значення, наприклад гра на сопілці. За допомогою ритму, без мелодії, здійснюється наслідування в танці, тому що танцюристи своїми ритмічними рухами відтворюють характери, почуття, дію.

Мистецтво, яке користується лише словом — прозою або віршем, — уживаючи у вірші різні комбінації розміру або тільки один його вид, ще й досі не знайшло одностайного визначення².

Адже не маємо загальноприйнятої назви для мімів Софрона і Ксенарха³, ні для сократівських діалогів⁴, ні для творів, написаних ямбічним триметром⁵, елегійним дистихом⁶ та іншими віршовими розмірами. Через те дехто, ототожнюючи поетичну творчість із віршовою формою, одних письменників називає елегіками, інших епіками, беручи за критерій не спосіб відтворювання, а просто віршовий розмір. До поетів вони зараховують навіть тих, що віршем пишуть на медичні або природничі теми, тоді як у Гомера й Емпедокла⁷ немає нічого спільного, крім віршової форми. Але першого справедливо можна вважати поетом, а другого — швидше природознавцем, ніж поетом. На такій самій

основі доведеться назвати «поетом» кожного, хто писав би, застосовуючи всі можливі віршові розміри, як це робив Хремон⁸ у своєму епосі «Кентавр», що став сумішшю всіляких розмірів. Наведених тут прикладів досить.

Проте трапляються такі види поезії, у яких можна побачити всі названі засоби зображення, тобто ритм, мелодію і віршований розмір. До них належить дифірамбічна поезія і номи⁹, трагедія і комедія. Між ними є та відмінність, що в дифірамбі й номах поети користуються всіма засобами одночасно, а в трагедії й комедії — окремими. Ось таку різницю я вбачаю між різними видами поезії щодо засобів зображення.

II

З уваги на те, що поети показують людей у дії, ці люди обов'язково повинні бути або добрі, або погані, бо поведінці людини завжди дають таку характеристику, зваживши, що люди різняться між собою чесністю або нечесністю. Отже, зрозуміло, доводиться зображати людей або кращими, або гіршими за нас, або такими, як ми. Так роблять живописці. Наприклад, Полігнот¹⁰ зображав людей кращими, Павсон¹¹ — гіршими, ніж вони насправді, а Діокісій¹² показував їх такими, якими вони є в дійсності. Зрозуміло, що кожна з наведених форм зображування матиме свої особливості; вона настільки буде відрізнятися від інших форм, наскільки відтворюватиме інші предмети. Адже й у танці, грі на флейті чи на кіфарі можуть виникнути подібні відмінності; те саме стосується і прози, і простої поезії. Так, Гомер показує людей кращих, Клеофонт¹³ — звичайних, а Гегемон із Фасоса¹⁴, перший представник пародії, і Нікохар, автор «Деліади»¹⁵, — гірших, ніж вони є насправді. Те саме явище спостерігаємо й у дифірамбічній поезії та номах. Тут також можна зображати негідників, як це робить Аргант, або найкращих людей, як це робить Тімофей і Філоксен у «Кіклопах»¹⁶. У цьому саме й полягає різниця між трагедією і комедією: у комедії намагаються показати людей гіршими, а у трагедії — кращими від сучасників.

III

Третя різниця між видами поезії полягає у способі зображення якогось предмета. Адже можна за допомогою тих самих засобів відтворювати ті самі предмети, або

розповідаючи за манерою Гомера вустами іншої особи, або від себе самого, не замінюючи себе іншим, або показуючи зображених осіб у дії.

Отже, як ми вже сказали на початку, різниця в зображуванні полягає в трьох моментах: у засобах, у предметі й у способі художнього зображення. Згідно з цим Софокла¹⁷ можна б порівняти, з одного боку, із Гомером, оскільки вони обидва зображують благородних людей, а з іншого — із Арістофаном¹⁸, оскільки один і другий показують людей у дії, причому в драматичній дії. Через те їхні твори, на думку декого, називаються «драмами» (тобто «діями»), бо вони відображають людей у дії.

На цій підставі дорійці¹⁹ претендують на винахід трагедії й комедії. Комедію створили вперше мегарійці²⁰ в Елладі, коли в них установилася демократична влада, та сицилійські греки, тому що звідси походив Епіхарм²¹, який жив значно раніше, ніж Хіонід і Магнет²².

Творцями трагедії вважають себе дорійці з Пелопоннесу, посилаючись на мовні аргументи; мовляв, тільки вони навколишні села називають «комами», а афіняни — «демами». Вони твердять, що комедіанти називаються не від слова «комазейн» — бенкетувати, — а від того, що вони ходили скрізь по селах («комах»), бо в містах ними нехтували. До того ж і поняття «діяти» по-дорійськи означає «дран», тоді як у афінян — «праттейн». Отже, того, що тут сказано про різниці в зображуванні, досить.

IV

На наш погляд, поезію породили дві, причому зовсім природні, причини. По-перше, властивий людям з дитинства нахил до наслідування; власне вони тим і відрізняються від усіх інших живих істот, що вони наділені винятковим хистом наслідувати, завдяки якому набувають перші знання. По-друге, усі люди знаходять задоволення в наслідуванні. Доказом цього є щоденний досвід: ми з приємністю оглядаємо докладне зображення того, на що в дійсності дивитися неприємно, як-от, наприклад, зображення осоружних звірів або трупів.

Причина тут у тому, що здобування знань дає велику насолоду не лише філософам, а й іншим людям, з тією тільки різницею, що останні сприймають їх поверхово. Ось чому,

оглядаючи картини мистецтва, люди відчують приємність, бо при цьому вчаться і замислюються над тим, чим є кожна картина й хто на ній зображений. Якщо хтось не бачив раніше предмета зображення, то насолоду йому дасть не саме відтворення, а технічне виконання, кольори або інші засоби.

Тому що людині притаманні схильність до наслідування, мелодія і ритм (щодо того, що віршові розміри є частинами ритму, — немає жодного сумніву), ще в давні часи люди, наділені природними здібностями, створили поезію з імпровізації і дедалі її вдосконалювали. Поезія розподілилася на два напрямки відповідно до індивідуальних особливостей поетів: поважніші з них відтворювали благородні вчинки й благородних людей, менш серйозні зображували вчинки нікчемних людей. Перші складали гімни й похвальні твори. До Гомера ми не можемо назвати жодного такого твору, хоч поетів, очевидно, було чимало; але, починаючи з доби Гомера, можна навести не один твір, ось хоч би «Маргіт»²³ та ін. Тоді саме виник відповідний віршовий розмір, який тепер має назву ямбічного (ущипливого), тому що віршами, написаними цим розміром, дошкулювали один одному. Так, одні поети присвятили себе героїчній поезії, інші — ямбічній.

Гомер був найвидатнішим представником не лише поважної поезії як незрівнянний автор чудових поем і творець образів, сповнених драматичної сили, але й основоположником комедійного жанру, через те що він показав у драматичній формі не ганебне, а смішне. Саме тому «Маргіт» має такий самий зв'язок з комедією, як «Іліада» й «Одіссея» — з трагедією.

З того часу, коли з'явилася трагедія й комедія, поети, кожен залежно від своїх природних смаків, зверталися до одного з двох напрямків у поезії: одні, замість того, щоб стати ямбографами, стали комедіографами, інші, замість того, щоб стати епіками, стали трагіками; бо в наш час ці поетичні форми мають більше значення і повагу, ніж перші.

Окремого дослідження потребує питання, чи трагедія, як сама собою, так і щодо вимог сцени, досягла вже в усіх своїх видах високого розвитку, чи ні. Трагедія і комедія виникли спершу з імпровізації; перша від зачинателів дифірамбів, друга — від заспівувачів фалічних пісень²⁴, ще й

сьогодні поширених у багатьох містах Греції. Трагедія розвивалася поступово, вдосконалюючи те, що становило її специфіку. Зазнавши різних змін, вона зупинилась у своєму розвитку, досягнувши того, що було в її природі.

Щодо кількості акторів, то Есхіл²⁵ перший увів двох замість одного, применшив значення хору, а дав перевагу діалогові. Софокл додав третього актора й декорації.

Скажемо кілька слів про обсяг трагедії. Від коротких фабул і жартівливого способу вислову, який трагедія успадкувала від сатирівської драми²⁶, вона поволі стала серйозною, змінила свій розмір: трохеїчний тетраметр²⁷ замінено ямбічним триметром. Раніше, коли трагедія була сатирична за змістом і насичена танцювальним елементом, вона користувалася тетраметром. Але з розвитком діалогу трагедія знайшла відповідний для неї віршовий розмір — ямб, тому що він найбільше відповідає розмовній мові. Це видно з того, що в розмовній мові ми часто вживаємо ямби, а дуже мало дактилічні гекзаметри і то тільки тоді, коли порушуємо природний тон розмови. Слід було б ще сказати дещо про кількість актів (епісодіїв). Але про це й про те, як детально застосовувати стилістичні прикраси, не будемо говорити. Докладний аналіз цих подробиць був би, мабуть, надто громіздкий.

V

Комедія, як ми вже сказали, має на меті зобразити гірших людей, причому не в усій їхній порочності, а лише відтворити погані риси. Те, що погане, є частиною смішного. Смішне — це якась вада або непристойність, що не завдає ні болю, ні шкоди; так, наприклад, комічна маска справляє враження гидоти й потворності, не викликаючи болю.

Отже, зміни трагедії та й ті, хто їх викликав, добре відомі; а щодо комедії, то через те, що їй спочатку приділяли менше уваги, у ній чимало неясного. Адже архонт значно пізніше²⁸ призначив комедії хор, який раніше складався з добровольців. Згадки про комедіографів трапляються лише тоді, коли комедія вже сформувалась. Але хто перший увів маски, пролог, повну кількість акторів і таке інше — ніхто не знає.

Комічні фабули почали опрацьовувати Епіхарм і Формід²⁹. Комедія в зародковому стані перейшла з Сицилії до

Греції, а в Афінах Кратет першим³⁰, відмовившись від нападок особистого характеру, почав складати діалоги й фабули загального змісту.

Епічна поезія близька до трагедії тим, що вона відтворює серйозні характери за допомогою віршових розмірів, а відрізняється від неї просценками, зверненими до окремих громадян, причому пересипаними грубими жартами. Усі ці ігри та пісні повинні були сприяти перемозі животворних сил природи стим однотайним віршовим розміром і тим, що вона є розповіддю. Інша різниця полягає в її обсязі. Трагедія має відбуватися протягом одного обігу сонця і лише трохи вийти за його межі, а епічна поезія не обмежена часом. Отже, цим вона також відрізняється.

Коли взяти до уваги частини, то вони однакові в епопеї і трагедії, хоч деякі властиві тільки трагедії. Тому той, хто зможе як слід оцінити трагедію, чи вона хороша чи погана, зможе оцінити й епопею, бо все, що містить у собі епопея, має і трагедія, але не все з того, що властиве трагедії, є і в епопеї.

VI

Про епічну поезію і комедію мова буде пізніше, а тепер поговоримо про трагедію, визначаючи її суть на підставі того, що ми вже досі сказали.

Отже, трагедія — це відтворення витонченою мовою (різною в різних частинах трагедії) серйозної і закінченої дії, що має певний обсяг; відтворення не розповіддю, а дією, яка, викликаючи жаль і страх, спричинює катарсис (очищення) подібних афектів³¹.

Під «витонченою мовою» я розумію таку мову, яка має ритм, мелодію і віршовий розмір; під «різною» — виконання деяких частин трагедії тільки віршовим розміром, а інших — ще й співом.

З уваги на те, що відтворення в трагедії здійснюється за допомогою дії, то невід'ємною частиною трагедії має бути її сценічне оформлення, далі — музична композиція і мовний вислів. Такі є засоби відтворення дійсності в трагедії. Мовним висловом я називаю віршобудову, а що таке музична композиція — усім відомо.

Враховуючи, що трагедія є відтворенням дії, а виконують її якісь особи, що повинні мати ті або інші риси характеру й

певні думки (це впливає на якість дії), убачаємо дві природні причини, які впливають на дію: думки й характер. Відповідно до них усі або досягають, або не досягають своєї мети.

Відтворення дії становить фабулу. Фабула, на мій погляд, це зв'язок подій, а думки — те, за допомогою чого люди в розмові щось доводять або просто висловлюють свої погляди.

Отже, кожна трагедія обов'язково повинна складатися з шести елементів, які передають її суть, а саме: з фабули, характерів, мовного вислову, думок, сценічного оформлення та музичної композиції. До засобів відтворення належать два елементи, до способу відтворення — один, до предмета відтворення — три. Більше елементів трагедія не має. Ці складові використовують не одиниці, а, можна сказати, усі трагічні поети, тому що кожна трагедія має сценічне оформлення, характери, фабулу, мовний вислів, музичну композицію й думки. Найважливішим елементом є зв'язок подій, бо трагедія змальовує не самих людей, а їхні дії та життєві перипетії, щастя і нещастя. А щастя і нещастя героїв виявляється в дії, і метою трагедії є зобразити дію, а не властивості людини. Люди за своїм характером мають різні властивості, а відповідно до своїх дій стають щасливими або нещасливими. Отже, вони діють не для того, щоб виявити свої характери, а вони виявляють свої характери внаслідок своїх дій. Отже, дія і фабула — це мета трагедії, а мета — найважливіше в усьому.

Крім того, трагедія не може обійтися без дії, а без характерів — може. Адже у творах більшості сучасних поетів відсутнє зображення індивідуальних характерів, і взагалі не один з них, коли порівняти його з давніми, перебуває в такому відношенні, як Зевксід³² до Полігнота: Полігнот — блискучий живописець характерів, творчість Зевксіда не має нічого спільного із зображенням характерів. До того ж, якщо хтось понанизує підряд моралізуючі міркування, пишні вислови й думки, він не осягне ще мети трагедії, але осягне це трагедія, яка меншою мірою вдається до цих засобів, але замість того має фабулу й зв'язок подій. Додамо, що найважливішими засобами, якими трагедія схвилює душу глядача, є елементи фабули — перипетії і впізнавання.

Інший доказ такий: поети-початківці раніше стають майстрами стилю і зображення характерів, ніж набувають

уміння пов'язувати події. Прикладом цього можуть бути давні поети.

Отже, фабула є основою і немовби душею трагедії, а характери займають другорядне місце. Подібне становище спостерігається в живописі. Якщо хтось безладно накладе на полотно хоч би найкращі фарби, то він викликає меншу насолоду, ніж той, хто просто дасть ескіз картини. Трагедія є відтворенням дії і передовсім змалюванням дійових осіб завдяки дії.

Третім елементом є думка. Вона полягає у здатності висловлюватися до речі й відповідно до обставин. У промовах — це завдання політики й ораторського мистецтва. Давні поети змальовували дійових осіб, які висловлюються наче громадські діячі, а сучасні змальовують — як ораторів.

Характер — це те, у чому виявляються вольові якості людини. Такі діалоги, з яких не видно, чого людина хоче, а чого не хоче, нездатні передати характер. Думка виявляється тоді, коли доводять, що якась річ існує чи не існує, або коли що-небудь висловлюють.

Четвертий елемент трагедії — це мовний вислів. Під цим я розумію, як це вже було сказано, хист художньо висловлювати свою думку як у прозі, так і в поезії.

З решти елементів найважливішою окрасою трагедії є п'ятий — музична композиція, зате сценічне оформлення, хоч і дає естетичну насолоду, не має нічого спільного з мистецтвом. Адже трагедія хвилює і без сценічної вистави й акторів. Зрештою, у підготовці вистави важливіша майстерність декоратора, ніж талант поета.

VII

Визначивши складові трагедії, скажемо, яким повинен бути зв'язок подій, оскільки це перша й найважливіша справа в трагедії. Ми вже з'ясували, що трагедія є відтворенням закінченої і суцільної дії, яка має певний обсяг; бо буває ціле, яке не має жодного обсягу. А ціле є те, що має початок, середину й кінець. Початок — це те, що само по собі не настає необхідно після чогось, але за ним природно є і виникає щось інше. Кінець, навпаки, це те, що за своєю природою йде за чимось іншим або обов'язково, або в більшості випадків і за ним уже нічого більше немає. Середина — це те, що само наступає за іншим, а за ним йде інше.

Тому добре побудовані фабули не повинні починатися як завгодно й кінчатися де попало, а повинні дотримуватися вищевказаних правил. Далі, усе прекрасне — і живі істоти, і неживі предмети, які складаються з певних частин, — безумовно, повинні мати ці частини у відповідному порядку, а водночас і визначену величину, бо прекрасне полягає у величині й порядку. Через те прекрасною не може бути занадто мала істота, тому що оглядання її, яке потребує ледве помітного часу, не дає виразного образу, ні надто велика, тому що, придивляючись до неї, не можемо зразу схопити цілості, а єдність і цілість випали б з поля зору глядачів, наприклад, коли б тварина мала десять тисяч стадій довжини³³.

Отже, неживі предмети й живі істоти повинні мати величину, яку легко можна охопити зором, так і фабула повинна мати таку довжину, щоб її легко можна було запам'ятати.

Визначення цього обсягу стосовно сценічних вистав і сприймання глядачів не належить до завдань поетики. Адже якби треба було ставити на конкурс³⁴ сто трагедій, то час міряли б за водяними годинниками³⁵, як це інколи, кажуть, трапляється в інших випадках. Що стосується визначення обсягу трагедії самою суттю справи, то, як правило, краща щодо своєї величини та фабула, яку розгорнули до повної ясності.

Щоб дати якнайпростіше визначення, підкреслимо, що той обсяг трагедії достатній, у межах якого при послідовному розвиткові подій можуть згідно з правдоподібністю або з необхідністю виникати переходи від нещастя до щастя або від щастя до нещастя.

VIII

Фабула є суцільною не тоді, коли в її центрі один герой, як вважає дехто. Адже на долю одного може випасти безмежна кількість подій, з яких не всі будуть становити єдність. Так само може бути багато вчинків однієї особи, із яких аж ніяк не можна скласти суцільної дії. Ось чому, на наш погляд, помиляються всі ті поети, які написали «Гераклеїду»³⁶, «Фесеїду»³⁷ та інші подібні поеми. Їм здається, що коли Геракл один, то й фабула повинна бути одна. Тим часом Гомер, який і в іншому відношенні має перевагу над

ними, і тут виявив дивну інтуїцію чи завдяки талантові, чи своїй майстерності. Так, складаючи «Одіссею», він не змалював усього, що трапалося з героєм, наприклад, як його поранено на Парнасі або як він прикидався божевільним³⁸, коли збиралися на війну, — бо ні одна з цих подій не впливала з іншої на основі ймовірності, а він розгорнув «Одіссею» і також «Іліаду» навколо однієї події.

Підсумовуючи все це, скажемо, що як у інших наслідувальних мистецтвах єдність наслідування полягає у відтворенні одного предмета, так і фабула повинна бути відтворенням однієї і притому суцільної дії, тому що вона є наслідуванням дії. Частини ж подій повинні бути пов'язані так, щоб при перестановці або пропущенні будь-якої частини змінювалося і порушувалося ціле, або те, наявність або відсутність чого не вносить нічого істотного, не становить органічної частини цілого.

IX

Зі сказаного ясно, що завдання поета — говорити не про те, що дійсно сталося, а про те, що може статися, отже, про можливе, яке впливає з імовірності або необхідності. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один пише віршем, а другий прозою; можна б твори Геродота³⁹ написати віршем, а все ж таки це буде історія чи у віршованій формі, чи ні; різниця між ними полягає в тому, що історик говорить про те, що дійсно сталося, а поет про те, що могло б статися.

Тому поезія має більш філософський і серйозний характер, ніж історія; поезія говорить більше про загальне, а історія — про окреме. Загальне полягає в тому, що людині з якимось характером доводиться говорити або діяти згідно із законами ймовірності або необхідності; це має на увазі поезія, називаючи своїх героїв іменами; окреме — це, наприклад, те, що зробив або пережив Алквіад⁴⁰.

Усе це ясно видно в комедії. Вигадавши фабулу, за законами ймовірності, комедіографи підставляють будь-які імена, а не займаються, як ямбографи, конкретними особами.

У трагедії додержуються імен, які переказала нам традиція; причина цього в тому, що можливе є ймовірним. У можливість того, що ще не сталося, ми не віримо, а те, що сталося, очевидно, можливе. Однак у деяких трагедіях

одно або два імені відомі, усі ж інші вигадані; а в деяких немає жодного справжнього імені, наприклад у «Квітці» Агафона⁴¹: у ній однаково вигадані події і імена, проте вона усім подобається. Через те поет не обов'язково мусить намагатися додержуватись освячених традицією міфів, на тему яких складені найкращі трагедії. Така вимога смішна, бо навіть відоме знають не всі, а все ж таки воно подобається всім. З цього випливає, що поет повинен бути більше творцем фабули, ніж віршових розмірів, бо поетом він є тому, що вміє відтворювати дійсність, а відтворює її в дії. Навіть якщо доведеться скласти твір про те, що справді було, то все-таки він є поет, бо ніщо не заважає тому, щоб деякі з тих подій були ймовірними та можливими. З простих фабул і дій найгірші епізодичні; а епізодичною дією називаю таку, у якій епісодії йдуть один за одним і без імовірності, і без необхідності. Такі фабули складають погані поети через власну безпорадність, а хороші — з огляду на суддів. Змагаючись з надмірно розтягнутою фабулою, вони часто змушені порушувати порядок дії.

Трагедія відтворює не тільки закінчену дію, а й таку, що викликає страждання і жаль, а це буває переважно тоді, коли щось трапляється несподівано, і ще частіше, коли щось несподівано виникає із самого взаємозв'язку подій. Тоді здивування буде сильніше, ніж коли б щось трапилось само собою й випадково. Адже з випадкових подій найбільш гідним подиву здається те, що сталося немовби навмисно, наприклад, те, що статуя Мітія⁴² в Аргосі вбила винуватця смерті Мітія, упавши на нього саме тоді, коли він дивився на неї. Такі події не роблять враження сліпого випадку, отже, такі фабули, безперечно, кращі.

Х

Одні фабули бувають прості, інші — заплутані, тому що такими є й дії, відображені у фабулі. Під простою я розумію таку дію, у ході якої, як уже сказано, при додержанні безперервності та єдності відбувається зміна долі героя без перипетії та впізнавання; заплутаною — таку дію, у якій зміна відбувається з упізнаванням або перипетією, або з обома разом.

Усе це повинно виникати з самої побудови фабули, і то так, щоб з попередніх подій виникали даліші з необхідніс-

тю або згідно з імовірністю. Адже це велика різниця, чи щось відбувається через щось, чи після чогось.

XI

Як уже сказано, перипетія — це зміна дії на щось прямо протилежне і притому зміна, як ми вважаємо, згідно із законом імовірності або необхідності. Так, наприклад, в «Едіпі»⁴³ вісник, який прибув, щоб заспокоїти Едіпа й звільнити його від страху перед шлюбом із матір'ю, пояснюючи, хто він, домігся протилежного наслідку. У «Лінкеї»⁴⁴ одного чоловіка ведуть на страту, а Данай іде за ним, щоб його вбити, але хід подій виявився таким, що, навпаки, він сам загинув, а той урятувався.

Упізнання, як показує сама назва, це перехід від незнання до знання, перехід до дружби або ворожнечі осіб, яким судилося бути щасливими або нещасливими. Та найкраще, коли впізнання поєднане з перипетіями, як, наприклад, в «Едіпі». Бувають, зрозуміло, й інші впізнавання, бо, як це було сказано, впізнання може стосуватися й неживих або взагалі різних предметів; з них можна дізнатися чи хтось зробив такий вчинок, чи ні.

Але найістотнішим для фабули й найважливішим для дії є вищезгадане впізнавання. Таке впізнавання викликає співчуття або страх, а трагедія відтворює саме такі дії; і більше: щастя і нещастя будуть зумовлені таким упізнанням.

Оскільки впізнання є завжди впізнанням когось, якоїсь особи, то трапляються такі випадки, коли одна особа пізнає іншу, залишаючись їй невідомою; але трапляється й таке, що обидві особи пізнають одна одну, як, наприклад, Орест упізнав Іфігенію⁴⁵ при передачі листа, а Іфігенії, щоб упізнати його, потрібний був інший спосіб упізнавання.

Отже, такі є перші дві складові фабули — перипетія і впізнавання. А третя — це страждання. Про перипетію й впізнавання вже була мова, а страждання — це дія, яка приносить загибель або біль як, наприклад, смерть на сцені, нечувані страждання, рани і таке інше.

XII

Ті частини трагедії, якими треба користуватися як її основними елементами, ми розглянули вже раніше. Щодо обсягу частин, на які вона поділяється, то це такі: пролог⁴⁶,

епісодії⁴⁷, ексод⁴⁸, хорова частина, яка, у свою чергу, поділяється на парод⁴⁹ і стасімон⁵⁰. Ці останні частини спільні для всіх хорових пісень, але особливість деяких становлять співи зі сцени й комоси.

Пролог — це частина трагедії перед появою хору; епісодій — це частина трагедії між суцільними співами хору; ексод — це частина трагедії, після якої вже немає співів хору. З хорових частин парод — це перший виступ цілого хору; стасімон — це пісня хору без анапестів і трохеїв; комос — це об'єднаний жалібний спів хору й акторів на сцені.

Отже, частини трагедії, якими треба користуватися як її основними елементами, ми згадали раніше, а обсяг та складові, за якими вона поділяється, ми шойно вказали.

XIII

У зв'язку з попередніми міркуваннями послідовність вимагає з'ясувати, до чого треба прагнути й чого уникати, розгортаючи фабулу, а також, у чому полягає суть трагедії.

Оскільки композиція доброї трагедії повинна бути не проста, а заплутана, і притому вона повинна зображати події, які викликають страх і жаль, — саме в цьому й полягає суть трагічного зображення, — то звідси, ясна річ, виникає перша вимога, що в трагедії не слід змальовувати зміну долі добрих людей від щастя до нещастя, бо де не викликає ні страху, ні жалю, а тільки обурення, ні переходу порочних людей від нещастя до щастя, бо це аж ніяк не трагічне, тому що в цьому випадку немає умов, яких вимагає трагічність: ні почуття людяності, ні жалю, ні страху. З іншого боку, крайній негідник не повинен переходити від щастя до нещастя. Можливо, така зміна долі задовольняла б почуття справедливості, але не будила б ні співчуття, ні страху, бо співчуття повинен викликати той, хто страждає невинно, а страх — недоля подібних до нас людей. Отже, зміна долі негідника не викличе ні жалю, ні страху.

Отже, залишається тільки особа, яка є посередині між цими крайностями, тобто така, яка не відзначається ні особливою добродішністю, ні справедливістю і впадає в нещастя не через свою порочність і нікчемність, а внаслідок якоїсь помилки, а саме той, хто колись був на вершині слави й щастя, як Едіп і Фієст⁵¹ та інші славні мужі з таких родів.

Звідси висновок, що добре складена фабула повинна бути швидше простою, ніж подвійною, як думає дехто, і показувати зміну долі не від нещастя до щастя, а, навпаки, від щастя до нещастя, і то не внаслідок нікчемності, а якогось тяжкого злочину — зміну долі такої особи, про яку тільки що була мова, або ж кращої, ніж гіршої. Це підтверджує розвиток трагедії: раніше трагіки по черзі опрацьовували перші-ліпші міфи, сьогодні ж найкращі трагедії складаються на теми небагатьох родів, наприклад, про Алкмеона⁵², Едіпа, Ореста⁵³, Фіеста, Мелеагра⁵⁴, Телефа⁵⁵ та інших, що самі пережили або вчинили щось жахливе. Отже, досконалою трагедією, за законами поетичного мистецтва, є трагедія саме такого складу подій. Тому помиляються ті, що докоряють Евріпідові за те, що він так робить у своїх трагедіях і що багато з його трагедій закінчуються нещастям. А саме це, як уже було сказано, і є правильним. Найкращим доказом цього є те, що поставлені на сцені такі п'єси справляють найтрагічніше враження, за умови, звичайно, доброї гри акторів.

І хоч Евріпід не вміє добре впорядкувати свій матеріал, проте він є найтрагічнішим із поетів.

Друге місце належить фабулі такого складу, яка має подвійний сюжет, як «Одіссея» (дехто ставить її навіть на першому місці) і кінчається для кращих і гірших людей не так, як ми того чекаємо. На наш погляд, їй дають перевагу через невимогливість театральної публіки, бо поети пристосовуються до глядачів, потураючи їхнім уподобанням. Але така насолода властива не трагедії, а комедії. Тут справді ті, які були найзапеклішими ворогами, як Орест і Егісф⁵⁶, у фіналі миряться і ні один не гине від рук другого.

XIV

Почуття жалю і страху може викликати театральна вистава, але може воно виникнути із самого складу подій; цей другий спосіб заслуговує переваги і є ознакою кращого поета. Тому потрібно без вистави складати фабулу так, щоб кожен, хто спостерігатиме хід дії, відчував жаль і страх під впливом самих подій. Такого почуття зазнає кожний, хто слухає фабулу про Едіпа. Викликати такий ефект за допомогою театральної вистави не стільки справа поетичного мистецтва, скільки хореїї⁵⁷. А ті, що сценічними засобами

зображають не страшне, а дивовижне, не мають нічого спільного з трагедією, бо в трагедії не треба шукати всілякої насолоди, а лише їй властивої. Зваживши, що поет через художнє відтворення повинен дати естетичну насолоду, яка впливає з жалю і страху, то стає ясным, що таке враження повинно полягати в самих подіях.

Тому з'ясуємо, які події є страшними, а які жалісними. Треба, щоб такі події відбувалися або між друзями, або між ворогами, або між людьми, які не є ні в дружніх, ні у ворожих відносинах між собою.

Якщо ворог примушує ворога страждати, то він не викличе ніякого жалю, ні здійснюючи свій учинок, ні задумуючи його, хіба тільки внаслідок самої суті страждання. Так само стоїть справа з людьми, байдужими один до одного. Однак коли трагічні події розгортаються поміж близькими особами, наприклад, якщо брат уб'є брата, або син — батька, або мати — сина, або син — матір, або якщо задумує таке вчинити або чинить щось подібне, саме це є бажаний матеріал для трагедій.

Не бажано змінювати традиційні перекази; я маю на увазі, наприклад, смерть Клітемнестри від рук Ореста або Еріфіли від рук Алкмеона. Зрештою, сам поет повинен бути винахідливим і вміло використовувати перекази. Поясню, що я розумію під словом «вміло».

Дія може відбуватися так, як її зображали давні поети, причому дійові особи діють свідомо, наприклад, такою Евріпід змалював Медею⁵⁸ в момент вбивства дітей.

Але можна вчинити злочин, не усвідомлюючи всього жаху, а лише згодом дізнатися про свою близькість до жертви, як, наприклад, Едіп Софокла. Правда, у цьому випадку вбивство відбувається поза драмою, а в самій трагедії його здійснюють Алкмеон у творі Астідаманта⁵⁹ та Телегон у «Пораненому Одиссеї»⁶⁰.

Є ще третя можливість, коли той, що несвідомо задумав учинити жадливий злочин, схаменеться, доки його здійснить.

Інших можливостей, крім згаданих, немає. Треба щось вчинити або ні, свідомо або несвідомо. З цих можливостей найгіршою є та, коли хтось свідомо задумує злочин, але його не виконує. Це викликає огиду, а не трагічне враження, тому що тут немає страждання. Тому ніхто не зображує та-

ких сцен (крім деяких випадків), як поведінка Гемона супроти Креонта⁶¹. Далі йдуть такі випадки, коли здійснюють свідомо, але краще, коли його вчиняють несвідомо, а потім — пізнають увесь жах заподіяного, тому що тут немає нічого огидного, а впізнання справляє величезне враження. Найбільш драматично насичений останній випадок. Я маю на думці таку сцену, коли в «Кресфонті»⁶² Метропа задумує вбити сина, але не вбиває, бо раніше впізнає його. Так само в «Іфігенії»⁶³ сестра впізнає брата, а в «Геллі»⁶⁴ син, який вирішив убити свою матір, впізнає її.

Ось чому, як ми вже згадували, найкращі трагедії беруть тематику з історії небагатьох родів. Справа в тому, що поети у своїх пошуках швидше випадково, а не керуючись теоретичними міркуваннями, знайшли такий метод використання міфів. Тому вони обов'язково звертаються до тих знатних родів, у яких трапилися такі трагічні події.

Отже, ми достатньо сказали про зв'язок подій і про те, якими мають бути фабули.

XV

У роботі над характерами треба дотримуватися чотирьох принципів: перший із них і найважливіший, щоб характери були благородні. Дійова особа матиме індивідуальний характер, якщо, як було сказано, виявить у мові або діях якусь вольову спрямованість. Характер буде благородний, якщо дійова особа виявить моральну спрямованість волі. Такий характер може мати кожна людина, бо й жінка може бути благородною, і раб, хоч, можливо, перша з них — істота нижча, а друга — зовсім нікчемна.

Другий принцип вимагає, щоб характери були відповідні; наприклад, буває мужній характер, але жінці не личить бути мужньою чи грізною. Третій принцип, щоб характер був правдоподібний, а це не те саме, що створювати характер благородний і відповідний, про що саме була мова. Четвертий принцип вимагає, щоб характер був послідовний. Якщо навіть особа, яка є предметом зображення, непослідовна і поет створює такий характер, то така особа неминуче буде послідовною у своїй непослідовності.

Прикладом низького характеру, не виправданого необхідністю, є Менелай⁶⁵ у трагедії «Орест», прикладом негідного характеру є Одисей, який заливається сльозами в

«Скіллі»⁶⁶ і Меланіппа⁶⁷, яка виголошує тираду; а непослідовною — Іфігенія в Авліді, тому що зображення її як благодійниці не має нічого спільного з Іфігенією, якою вона є пізніше.

І в зображенні характерів, і у зв'язку зображених подій треба завжди шукати необхідності або правдоподібності, так щоб дана особа говорила й діяла згідно з правдоподібністю та необхідністю; далі, щоб кожна подія виникала з іншої внаслідок необхідності або правдоподібності.

Ось чому, безперечно, розв'язка конфлікту повинна виникати з самих характерів, а не так, як у «Медеї», — за допомогою машини⁶⁸, або як в «Іліаді»⁶⁹ — сцени відчалування кораблів. Машиною взагалі можна користуватися для відтворення подій, що відбуваються поза драмою, або давніших, або таких, яких людина не може знати, які настають пізніше й потребують провіщення та божого втручання, тому що богам приписують всевидючість.

У фабулі не може бути нічого недоречного, хіба що в подіях поза трагедією, як в «Едіпі» Софокла. Зважаючи на те, що трагедія є зображенням людей, кращих від нас, поети повинні наслідувати добрих портретистів. І вони, змальовуючи осіб і створюючи портрети, схожі з оригіналом, змальовують людей красивішими, ніж вони є в дійсності. Так само поети, зображаючи людей гнівних або легковажних, або з іншими рисами характеру, повинні показувати їх благородними; наприклад, Гомер змалював Ахілла як символ завзятості, але водночас і душевного благородства.

Ось яких принципів треба дотримуватись, а, крім того, слід зважати на естетичні враження, які неодмінно супроводять сприймання поетичного твору. Щодо естетичних вражень, то тут легко можна помилитися. Про це я досить сказав у своїх опублікованих творах.

XVI

Про впізнавання мова була вже раніше. Є п'ять видів упізнавання. Перший найменше художній, до якого часто вдаються поети через свою безпорадність, — це впізнавання на основі зовнішніх ознак. Деякі з них є природні, як, наприклад, «спис, який на тілі носять сини Землі»⁷⁰, або зорі, які вигадав Каркін⁷¹ у творі «Фіест», а інші — набуті,

причому одні з них тілесні, наприклад шрами, а інші — позатілесні, наприклад, намиста або колиска в трагедії «Тіро»⁷².

Можна й цим прийомом користуватися краще або гірше, наприклад, Одиссея впізнали по шраму, в одній ситуації — нянька, в іншій — свинопас.

Прийом упізнавання, упродовжений для того, щоб досягти правдивості, менш художній, як всі взагалі такого роду впізнавання, але ті, які виникають із перипетії, наприклад в «Умиванні», — кращі.

Друге місце займають упізнання, вигадані самими поетами, і через те не художні. Сюди, наприклад, належить сцена впізнавання Ореста в «Іфігенії». Іфігенія розкрила себе листом, а Орест говорить, що йому підказує поет, а не те, чого вимагає фабула. Через те таке впізнавання близьке до згаданих раніше помилок, тому що Орест цілком добре міг мати якісь зовнішні прикмети. Другим прикладом є звук ткацького човника у творі Софокла «Терей»⁷³.

Третій вид упізнавання здійснюється за допомогою спогадів, коли хтось усвідомлює собі, що таке вже бачив, наприклад у «Кіпрійцях»⁷⁴ Дікеогена герой ридає перед картиною. Так само в розповіді Алкіноя Одиссей⁷⁵, слухаючи кіфариста, поринув у спогади й заплакав, а це привело до його впізнавання.

Четвертий вид упізнавання полягає в міркуванні: наприклад у «Хоефорах»⁷⁶: прийшов хтось, схожий на мене (Електру); схожий на мене тільки Орест, отже, це прибув Орест. Подібним способом відбувається впізнавання Іфігенії у творі софіста Полііда⁷⁷. Орест робить цілком логічний висновок: «Мою сестру принесено в жертву, отже, і мені доведеться стати жертвою».

Аналогічно в творі Феодекта «Тідей»⁷⁸: «Я прийшов знайти сина й сам іду на загибель». Нарешті, таке саме впізнавання у «Фінідах»⁷⁹, де жінки, побачивши місцевість, роблять висновок, що тут їм доведеться вмерти, бо тут їх колись викинули на берег.

Трапляються і впізнавання помилкові, що виникають із неправильного висновку: наприклад, у творі «Одиссей — неправдивий вісник»⁸⁰. Одиссей каже, що впізнає лук, хоч насправді він його ніколи не бачив, глядачі, впевнені, що він його дійсно впізнає, роблять неправильний висновок.

Однак найкраще з усіх є таке впізнавання, що виникає з самих подій, як «Едіпі» та «Іфігенії»⁸¹. Адже це цілком природно, що Іфігенія хотіла передати листа. Такі впізнавання обходяться без вигаданих прикмет, як намиста і т. п. На другому місці — впізнавання через міркування.

XVII

Задумуючи фабулу й працюючи над її мовним висловом, поет повинен найчіткіше уявляти собі події. Тільки в тому випадку, коли він бачить їх так виразно, немовби був їхнім очевидцем, він легко знайде відповідний вираз і завжди помітить суперечності. Про це свідчать закиди, які робили Каркінові. Амфіарай виходить у нього з храму (хоч до нього ніколи не входив). Поет випустив це з уваги, тому що не мав перед очима ситуації, а внаслідок цього п'еса зазнала невдачі через обурення глядачів таким недоглядом. Далі. Поет повинен переживати за дійових осіб, бо внаслідок нашої природи найбільш переконують ті, які самі щось переживають. Хвилює той, хто сам схвильований, і сердить той, хто сам у гніві.

Саме тому поетична творчість є швидше справа таланту або натхнення, бо талановиті легко можуть перевтілюватися, а натхненні схильні до екстазу.

Щодо фабул традиційних чи вигаданих, то насамперед треба скласти загальний план, потім уставляти епізоди й поширювати п'єсу. Що я розумію під загальним планом, хочу зараз пояснити на прикладі «Іфігенії».

Коли одну дівчину приносили в жертву, вона чудодійно зникла з очей тих, хто був зайнятий жертвоприношенням, і потрапила в іншу країну, де панував звичай жертвувати чужинців, щоб просити ласку богині. Там вона стала жрицею саме цієї богині. Трохи пізніше випадково прибув туди брат жриці (обставина, що бог казав йому з якоїсь причини податися туди, не належить до загального плану, і мета його подорожі не стосується фабули). Прибулого спіймали й мали принести в жертву, але він упізнав свою сестру саме так, як це описав Евріпід чи Полійд. У всякому разі він цілком природно заявляє, що не тільки сестру, але і його треба принести в жертву. Це й урятувало його. Тепер можна надавати особам імена й складати епізоди, вважаючи на те, щоб вони були відповідні, як, наприклад, для Ореста, —

божевілля, яке стало причиною його спіймання, і його рятунок за допомогою очищення.

У драмах епізоди повинні бути короткі, а в епопеях поширені. Так, сюжет «Одіссеї» дуже стислий: хтось тривалий час блукає далеко від своєї батьківщини, його підстерігає Посейдон, а наприкінці герой залишається сам; водночас його домашні справи в такому стані, що залицяльники його жінки розтринькують його майно й посягають на життя сина. Після бурхливих мандрівок він повертається додому, дає себе пізнати кільком особам і нападає на залицяльників, сам рятується, а ворогів знищує. Ось основа поеми, а все інше — епізоди.

XVIII

Кожна трагедія має зав'язку й розв'язку. У зав'язку входять події, які перебувають поза трагедією, і деякі з тих, що в ній самій; усе інше — розв'язка. Зав'язкою я називаю все від початку до крайньої грані, за якою починається перехід до щастя або нещастя. Розв'язкою — частину трагедії від початку цього переходу аж до кінця. Так, у «Лінкеї» Феодекта зав'язку становить усе те, що відбулося раніше, захоплення і ув'язнення хлопчика, а розв'язку — події від обвинувачення в убивстві аж до кінця.

Є чотири види трагедій (стільки ж ми відмітили її основних елементів): заплутана, суть якої полягає в перипетіях і впізнаванні; патетична, наприклад, про Аянта⁸² й Іксіона⁸³; трагедія характеру, наприклад «Фтіотіди»⁸⁴ і «Пелей», нарешті, четвертий вид — трагедія жаху, як, наприклад, «Форкіді»⁸⁵ та «Прометей»⁸⁶ і всі п'єси, дії яких відбуваються в підземному царстві.

Найкраще намагатися оволодіти всіма видами; а якщо це неможливо, то принаймні найважливішими й більшістю з них, особливо тепер, коли поетів піддають незаслуженій критиці.

Оскільки в кожному виді є хороші поети, то тепер вимагають, щоб один з них перевищив усіх інших. Якусь трагедію справедливо треба вважати такою ж, як і інша, не тоді, коли фабула в обох є така сама, а якщо вони мають однакову зав'язку й розв'язку. Водночас багато поетів уміють створити цікаву зав'язку, але дають невдалу розв'язку, а треба, щоб в одному й іншому вони були однаково сильними.

Далі треба пам'ятати, про що вже не раз була мова, що не слід складати трагедію на епічний лад. Під епічним ладом я розумію багатосюжетний твір, наприклад, коли б хтось зробив одну трагедію з усієї «Іліади». Адже в епосі завдяки його великому обсягові окремі частини можуть зрости до відповідних розмірів, а в драмах багатосюжетність дає небажані наслідки. Як доказ можна навести трагіків, які в драматичній формі опрацьовували всю історію зруйнування Трої, а не лише окремі моменти, як, наприклад, Евріпід і Клеофонт, або весь міф про Ніобу⁸⁷, а не так, як Есхіл; усі вони або зазнають повної невдачі, або програють у конкурсі. Тільки через цю одну обставину зазнав невдачі Агафон, але в перипетіях і простих подіях він досягає, чого захоче. А це трапляється тоді, коли людина розумна, але підступна, як Сізіф⁸⁸, виявиться обманутою, або коли мужню, але несправедливу, переможуть: такий сюжет трагічний і задовольняє почуття справедливості. За словами Агафона⁸⁹, це ймовірно, бо ймовірно, що багато дечого в трагедії відбувається проти ймовірності.

Хор також треба вважати за одного з акторів. Він має бути невід'ємною частиною цілого й брати участь у дії, не як в Евріпіда, а як у Софокла. У поетів пізнішого часу хорові партії мають також зв'язок з фабулою, як з будь-якою іншою трагедією, і тому в них хор співає «вставних пісень», що їх перший увів Агафон. Зрештою, чи є якась різниця між виконанням вставних пісень і перенесенням тиради або навіть цілого епісодія з однієї драми до іншої?

XIX

Оскільки ми вже розглянули всі інші частини трагедії, залишається сказати дещо про її мовні засоби та її думки. Питання, пов'язані із сукупністю думок, повинні бути предметом дослідження риторики, оскільки вони мають безпосереднє відношення до цієї галузі науки. До сфери думок відносимо: аргументацію, заперечення, розбудження таких почуттів, як жаль, страх, гнів та інші, а також звеличчування або принижування даного предмета.

Ясна річ, що при зображенні подій треба вдаватися до тих самих засобів, що й при викладі думок, особливо якщо доведеться змальовувати події жалюгідні й жахливі, велич-

ні й буденні. Відмінність між ними полягає в тому, що дія може відбуватися і без її роз'яснення, у той час як у розмові не треба дії, а досить слів того, хто говорить і пояснює цю дію, як уміє. Бо й справді, у чому полягала б роль того, хто говорить якби думку можна було висловлювати саму по собі без мови?

Щодо мовних засобів, то одну ділянку дослідження становлять види мовного вислову, наприклад, наказ, бажання, розповідь, погроза, питання, відповідь тощо. Знання їх — це справа акторського мистецтва і його теоретиків. Але за знання або незнання таких речей не можна робити поетам серйозних закидів. Адже не можна вважати помилкою, як це робить Протагор⁹⁰, докоряючи Гомерові, що він, як поет, маючи намір просити, наказує словами:

«Гнів нам оспівуй, богине...»

Бо тут веліти комусь зробити або не робити, на його погляд, рівнозначно з наказом.

Тому ми не будемо торкатися цих питань, оскільки вони належать до іншої галузі науки, а не до поезики.

XX

У будь-якому мовному вислові є такі частини: елемент, склад, сполучник, член, ім'я, дієслово, флексія, речення.

1. Елемент — неподільний звук, але не будь-який, а такий, з якого може виникати значуще слово. Адже у тварин є неподільні звуки, але ні одного з них не можна назвати елементом. Види цих звуків такі: елемент, голосний, півголосний і глухий.

2. Голосний — той, звучання якого чуємо без наближення язика до губ і зубів, наприклад, А і О; півголосний — той, звучання якого чуємо, прикладаючи язик до губ і зубів, наприклад, Σ і Ρ; глухий — той, який при наявності прикладання язика все ж не творить самостійно жодного звука, а звучить у сполученні зі звуками, які мають якусь силу, наприклад, Г і Δ. Ці букви відрізняються між собою залежно від форми рота, від місця їхнього утворення, міцним і слабим придином, довготою і короткістю, і, нарешті, високим, низьким і середнім тоном. Детальний аналіз цих питань — справа метрики.

3. Склад — це звук без самостійного значення, який складається з глухого й голосного, тому що звуки Г і Р без А не творять складу, а з А утворюють, наприклад ГРА, однак розгляд відмінностей між складами — також справа метрики.

4. Сполучник — це звук без самостійного значення, який не заважає, але й не сприяє творенню з декількох звуків одного значущого звука і стоїть звичайно на початку й у середині, якщо його не можна поставити на початку речення самостійно, наприклад: *деу* (справді), *де* (тоді), *тоі* (але). Або це звук самостійного значення, який з декількох звуків із самостійним значенням може утворювати один, що має самостійне значення, наприклад *етоі* (дійсно).

5. Член — це звук, позбавлений самостійного значення, який показує початок, кінець або розчленування речення, наприклад, *αμφі* (довкола), *περί* (про) та ін., або це звук без самостійного значення, який не заважає, але й не сприяє творенню з декількох звуків одного значущого звука й стоїть звичайно і на початку, і в середині.

6. Ім'я — це складний звук із самостійним значенням, без відтинку часу, у якому частини самі по собі не мають жодного самостійного значення. Адже в складних іменах ми не виділяємо значення жодної частини, наприклад, у слові Феодор (Богдар) — «дор» — «дар» не має самостійного значення.

7. Дієслово — складний звук із самостійним значенням, для визначення часу, у якому частини не мають самостійного значення, як в іменах. Наприклад, «людина» або «біле» не означають часу, а «іде» або «прийшов» виражають час: одне слово — теперішній, друге — минулий.

8. Флексія імені або дієслова — це вираження відношень на питання «кого?», «кому?» тощо або вираження однини чи множини, наприклад «людина», або відношень виразності, наприклад, питання, наказ. Наприклад, «чи прийшов?», «іди!» — це зміна дієслова за вказаними видами.

9. Речення — складний звуковий комплекс із самостійним значенням, окремі частини якого також мають самостійне значення. Не кожне речення складається з дієслів та імен. Може бути речення без дієслів, наприклад визначен-

ня поняття «людина». Але завжди в реченні якась частина буде мати самостійне значення, наприклад, у реченні «Іде Клеон» — цією частиною є «Клеон».

Речення — єдине у двох випадках: або коли воно означає щось одне, або коли більше частин поєднується в ціле, наприклад, «Іліада» становить єдність як сполучення багатьох частин, а визначення поняття «людина» — як позначення одного предмета.

XXI

Є два види імен: прості й складні. Простим я називаю ім'я, яке не складається з частин із самостійним значенням, наприклад «земля». Щодо складних імен, то одні з них складаються з частин, одна з яких має самостійне значення, а інша не має його, решта складаються тільки з частин, які мають значення.

Ім'я може бути і три-, і чотири-, і багатоскладове, наприклад велика частина імен маслійців⁹¹ на зразок Гермокаїкоксанф⁹². Кожне ім'я є або загальноновживаним, або глосом (діалектизмом)⁹³, або метафорою, або неологізмом, або подовженим, або скороченим, або зміненим. Загальноновживаним я називаю таке, яким користуються всі, а діалектизмом — яким користуються деякі, так що, очевидно, діалектизмом і загальноновживаним може бути те саме слово, але не в тих самих людей, наприклад «спис» для жителів Кіпру — загальноновживане ім'я, для нас — діалектизм. Метафора — це перенесення слова із зміною значення з роду на вид або з виду на вид, або з виду на рід, або за аналогією. З роду на вид я розумію, наприклад «Мій корабель стоїть тут...»⁹⁴, тому що стояти на якорі — це особливий вид поняття «стояти». Приклад переносу з виду на рід: «Так, Одиссей здійснив силу-силенну добрих учинків»⁹⁵, тому що «сила-силенна» означає «багато», поет ужив це слово замість «багато». Приклад переносу з виду на рід: «Вичерпав душу мечем» і «відрубав незламною міддю»⁹⁶. У першому випадку «вичерпав» означає стільки, що «відрізав», у другому «відрубав» поет поставив замість «вичерпав», а обидва ці слова означають «відняти» що-небудь. Під аналогією я розумію такий випадок, коли друге слово є в такому відношенні до першого, як четверте до третього, і тому замість другого можна поставити четверте, а замість четвертого — друге.

Інколи приєднують до метафори те слово, до якого відноситься метафора, яка його заміняє. Я маю на увазі такий приклад: «Чаша є в такому відношенні до Діоніса, як щит до Ареса», тому чашу можна назвати щитом Діоніса, а щит — чашею Ареса⁹⁷. Або: «Що старість для життя, то вечір для дня», тому можна назвати вечір — старістю дня, а старість вечором життя чи, як у Емпедокла, заходом життя⁹⁸.

Іноді для одного з порівнюваних понять немає в мові постійної назви, проте можна висловлюватись образно. Наприклад, замість «кидати» зерно кажуть «сіяти», а для поняття «сонце розкидає світло» немає відповідного слова. А втім, через те що «кидати» має таке саме відношення до променів сонця, як «сіяти» до зерна, тому поет каже «сіючи благодатне світло»⁹⁹.

Метафорою цього роду можна користуватися ще інакше: назвати предмет не притаманним йому ім'ям, а потім заперечувати за ним якусь властивість, нерозривно пов'язану із цим словом, наприклад, якби хтось назвав щит не чашею Ареса, а чашею без вина. (Визначення епітета в рукописах не збереглося.)

Неологізм — це таке слово, яке зовсім не використовують інші, а утворене самим поетом. Такими, на нашу думку, є деякі слова, наприклад: «паростки» замість «роги», «прохач» замість «жрець»¹⁰⁰.

Є слова подовжені й скорочені. Подовженим є слово, коли якийсь голосний зробити довшим, ніж треба, або вставити в слово на один склад більше. Приклад на подовжене слово: *πόλεως* — *πόληος*; *Πηλείδου* — *Πηληιάδεω*; скорочене, наприклад, *χρί* замість *χριθή* (ячмінь), *δῶ* замість *δῶμα* (дім), *οψ* замість *ομμα* (зір), у вірші *μία γίνεται αμφότερων ὄψ* «двоє очей породжують зір»¹⁰¹.

Зміненим називаємо таке слово, у якому одна частина залишається незмінною, а друга — змінюється, наприклад, у правіші груди¹⁰² замість просто в праві груди.

Імена є чоловічого, жіночого й середнього роду. Чоловічого роду є всі, які закінчуються на N, P та всі приголосні, у склад яких входить Σ (їх є дві: Ψ та Ξ); та жіночого роду всі, які закінчуються на два довгих голосних Η і Ω і на Α з числа голосних, які підлягають скороченню. Отже, кількість закінчень чоловічого та жіночого роду однакова. Ψ і Ξ

складаються з Σ. На глухий не закінчується ні одне ім'я, а також і на голосний, який є завжди коротким. На I закінчуються тільки три слова: μέλι (мед), χόρμι (камень), πέλερι (перець), на υ — п'ять: δόρυ (спис), πόνυ (стадо), νόλυ (долина), γόνυ (коліно), αστυ (місто). Імена середнього роду на ці голосні та на N і Σ, наприклад — αρθρον (член), на σ: πάθος — (страждання).

XXII

Позитивною рисою стилю є здатність бути ясним і не низьким. Найяснішим є той стиль, у якому є загальноновживані слова, а це — стиль низький. Прикладом цього є поезія Клеофонта й Сфенела¹⁰³. А піднесеним, далеким від щоденної мови буде стиль, у якому вдаються до незвичайних слів. Незвичайними словами я називаю діалектизми, метафори, подовжені слова і взагалі все те, що виходить поза межі повсякденної мови. А втім, якщо вживати лише такі слова, то вони нагадуватимуть загадку або варваризми. Якщо речення буде складатися з самих метафор, то вийде загадка, а якщо з діалектизмів — варваризм. Суть загадки полягає в тому, що хоч вона говорить про те, що справді існує, водночас поєднує з цим неможливе. За допомогою загальноновживаних слів не можна створити загадки, а застосовуючи метафори — можна, наприклад: «Мужа я бачила, іншому мужу вогнем накладав мідь»¹⁰⁴. Із діалектизмів виникає варваризм. Отже, треба якимсь чином перемішувати ці слова. Діалектизми, метафори, епітети та інші види слів, згадані мною, створюють стиль незвичайний і піднесений, а загальноновживані слова сприятимуть ясності стилю. Ясність у стиль вносять, не перетворюючи його на повсякденний, подовжені і складені слова, а також зміна значення слів. З одного боку, віддаляючись від звичайного способу вислову, ці слова звучать інакше, ніж загальноновживані, і через це роблять мову незвичайною, а в поєднанні зі звичайними словами надають їй ясності. Тому несправедливими є закиди тих, які засуджують такий стиль і висміюють поетів, як, наприклад Евклід Старший¹⁰⁵, заявляючи, начебто легко писати вірші, якщо дозволити подовжувати голосні досхоchu. У своїх віршах він глузував із цього в такому реченні:

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνα βαδίζοντα

та у фразі:

Οὐχ ἄν γευσάμενος τόν εχεινου ελλήβωρον.

У всякому разі користуватися занадто часто такими формами смішно. Почуття міри — загальна передумова для всіх видів слова.

Коли б хто почав уживати метафори, діалектизми, епітети недоречно й навмисно, для сміху, той викликав би комічне враження.

Як це важливо, щоб усе було відповідним, можна уявити собі на прикладі епічної поезії, якщо вставити у віршові розміри слова розмовної мови.

Кожний, хто замінить просторічні слова, метафори та інші засоби прикрашування мови загальноновживаними словами, переконається у справедливості наших слів.

Так, у Есхіла та Евріпіда однаковий ямбічний вірш, але внаслідок зміни тільки одного загальноновживаного слова діалектизмом вірш одного з них вийшов барвистим, а другого — безбарвним.

Так, Есхіл у трагедії «Філоктет»¹⁶⁶ сказав: «Це рака від ноги моєї м'ясо їсть...» А Евріпід замість «з'їдає» поставив «пасеться». Так само, коли б замість: «Нині мене низькоросла потвора, здохляк жалюгідний...»¹⁰⁷ хтось висловився, підставляючи загальноновживані слова: «Нині мене ця нікчемна потвора, слабенька людина...» або замість: «Стільчик нужденний присунув йому та й малюсінський столик»¹⁰⁸ сказати: «Стільчик простий він присунув йому й невеличкий же столик», або замість «кручі ревуть»¹⁰⁹ — «кручі кричать».

Аріфрад¹¹⁰ висміював трагіків ще за те, що вони вживають такі вислови, які не вжив би ніхто в розмові, наприклад, «дому від», а не «від дому», «Ахілла про», а не «про Ахілла»¹¹¹ тощо. А втім, усі такі вислови надають стилеві піднесеності саме тому, що не вживаються у звичайній мові, а цього не знав Аріфрад.

Доречно користуватися кожним з вищенаведених способів висловлювання — і складними словами — це справа дуже важлива. Але особливо важливо майстерно користуватися метафорами, тому що цього не можна навчитися у інших. Це вміння є ознакою таланту. Адже створювати вдалі метафори означає помічати схожість.

Складні слова найбільше підходять до дифірамбів, діалектизми — до героїчної поезії, а метафори — до ямбів.

У героїчній поезії можна вживати всі вище названі види слів, а для ямбічної поезії, тому що вона особливо добре відтворює звичайну мову, підходять слова, якими користуються в розмові. До них належать загальноновживані слова, метафори й епітети.

Про трагедію і відтворення за допомогою дії сказано досить.

XXIII

Щодо епічної поезії, у якій вживається гекзаметр, то, очевидно, у ній, як і в трагедії, треба розгортати драматичні фабули, зосереджені довкола однієї суцільної і завершеної дії, яка має початок, середину й кінець, щоб твір, як ціла й досконала жива істота, викликав притаманну йому насолоду.

Зрозуміло, що епічні поеми не повинні ні в якому разі нагадувати історичні твори, де йдеться не про зображення однієї події, а означеного відрізка часу, всього, що трапилося в цей час з однією особою або багатьма, причому ці події можуть зовсім випадково пов'язуватись між собою.

Як, наприклад, одночасно відбувалася морська битва при Саламіні¹¹² і битва карфагенян у Сицилії, які не мали нічого спільного між собою, так і в різні історичні періоди трапляються події одна за одною, без жодного зв'язку між собою. Проте переважна більшість поетів допускає таку помилку (наслідуючи історію).

Тому Гомер, як ми вже згадали, і в цьому відношенні виявляється неперевершеним порівняно з іншими поетами: він не ставив своєю метою описати всю Троянську війну, хоч вона мала початок і кінець. Адже тоді поема вийшла б занадто довгою і неосяжною. А якщо б він зменшив обсяг поеми, то вона була б заплутаною внаслідок строкатості свого змісту.

Однак він вибрав один момент з Троянської війни, а інші події використав як епізоди, наприклад, перелік кораблів тощо. Цими епізодами він урізноманітнює поему¹¹³.

Інші епіки складають поеми з однією особою-героєм і багатоплановою дією. До них належить автор «Кіпрій»¹¹⁴ і «Малої Іліади»¹¹⁵.

Тому з «Іліади» й «Одіссеї» можна створити одну-дві трагедії, а з «Кіпріїв» — багато, з «Малої Іліади» — більше восьми, а саме: «Суд про зброю», «Філоктет», «Неоптолем», «Евріпіл», «Одісей-жебрак», «Лакедемонянки», «Зруйнування Трої», «Відчал кораблів», «Сінон», «Троянки».

XXIV

Крім того, епопея може мати ті самі види, що й трагедія, тобто бути простою або заплутаною, епопеєю характерів або патетичною. Складові епопеї такі ж, як у трагедії, за винятком музичної композиції і сценічного оформлення, тому що й епос не може обійтися без перипетій, упізнавань, характерів і сцен страждання; а найважливіше — думки і мовний вислів повинні відповідати вимогам краси. Усе це застосував першим і в достатній мірі Гомер. Адже кожна з його поем написана по-іншому: «Іліада» проста й патетична, а «Одіссея» визначається складним сюжетом і змалюванням характерів.

Крім того, Гомер перевищив усіх інших епіків і мовним висловом, і багатством думок. Епопея відрізняється від трагедії також обсягом своєї композиції і віршовим розміром. Межі цього обсягу ми вже визначили: він повинен бути таким, щоб одним поглядом можна було охопити початок і кінець. А це було б можливе, коли б епопеї були коротші від поем давніх епіків і своїм обсягом відповідали кількості трагедій, призначених для однієї вистави.

Щодо питання про поширення обсягу, то важливою особливістю епопеї є те, що в той час, як у трагедії поет не може зображати багато подій, які відбуваються одночасно, а тільки одну, яку своєю грою на сцені відтворюють актори, то, навпаки, епос шляхом розповіді може описати багато одночасних подій, причому, якщо вони матимуть між собою внутрішній зв'язок, збільшиться обсяг поеми.

Ця перевага сприяє її піднесеності, викликає у слухачів зміну настрою і сприяє поширенню твору різноманітними епізодами. А одноманітність, яка швидко набридає людям, доводить до невдачі.

Героїчний розмір (гекзаметр), як це стверджує досвід, виявився найбільш відповідним для епопеї. І дійсно, коли б хтось захотів скласти епічну поему іншим розміром або

різними віршовими розмірами, то це вражало б наш смак. Адже гекзаметр, безперечно, з усіх розмірів найбільш спокійний і сповнений поваги; тому він охоче дозволяє на діалектизми та метафори. Цим саме епос значно відрізняється від інших видів поезії. Ямбічний триметр і трохеїчний тетраметр жваві, причому перший з них підходить для відтворення дії, а другий — танцю.

Ще більш недоречно було б змішувати в епопеї віршові розміри, як це намагався зробити Хремон. Ось чому ніхто не написав великої поеми іншим розміром, а тільки гекзаметром, але, як ми вже згадали, сам досвід вказує на його вибір якнайвідповіднішого розміру.

Гомер з багатьох причин гідний високої похвали, а особливо за те, що він єдиний з поетів прекрасно знає, що має робити. У тому і вся суть, що поет повинен якнайменше говорити від свого імені; у протилежному випадку він не зможе відтворювати дійсність. У той час, як інші епічні поети виступають особисто скрізь у своїх поемах і дуже мало та похапцем зображають дійсність, Гомер після короткого вступу відразу вводить чоловіків або жінок або інший характер, не вводить жодного героя без характеру, а всіх наділяє характером.

У трагедії можна вводити фантастичні мотиви, а в епос те, з чим розум завжди може погодитись, і внаслідок цього продовжується фантастичне, тому що в епосі не видно дійової особи. Наприклад, сцена переслідування Гектора в театрі виглядала б смішною, бо одні стоять непорушно й не переслідують його, а Ахілл дає їм знак кивком голови¹¹⁶.

В епопеї на це не звертають уваги. Дивовижне справляє приємне враження. Доказом цього є те, що коли хтось розповідає, то додає від себе не одне нове, щоб слухачам принести насолоду.

Передусім Гомер учить наших поетів, як треба вигадувати¹¹⁷. Маємо тут справу з неправильним міркуванням, а саме: люди вважають, що коли при наявності одного факту існує інший факт, а при виникненні першого виникає другий, то цей другий факт потребує послідовного існування першого факту. Але це неправильно; бо якщо перший факт є правдою, то незважаючи на те, що другий факт є правдивий, із цього аж ніяк не виникає, що і перший існував чи трапився або можна його додати. Адже часто, коли другий

факт правдивий, наш розум робить неправильний висновок, що і перший правдивий. Прикладом цього може бути уривок з «Умивання»¹¹⁸.

У трагедії треба давати перевагу тому, що неможливе, але ймовірне, ніж тому, що можливе, але неймовірне. Диалоги не повинні містити в собі нічого, що суперечить розмові, або, якщо це можливо, то хай така розмова буде поза сюжетом (наприклад, у «Едіпі» герой не знає, як загинув Лай)¹¹⁹, але ні в якому разі не в самій драмі (як в «Електри»¹²⁰ розповідь про піфійські ігри, або в «Місійцях», де німий з Тегеї прийшов до Місії)¹²¹. Тому наївно твердити, що сюжет твору розпався б через це: адже з самого початку не слід вигадувати такі сюжети; але якщо поет уже його склав і він робить враження ймовірнішого, то можна допустити і нісенітницю. Ясно, що нелогічні сцени в «Одіссеї», наприклад висадка на берег, були б нестерпні, якби їх вигадав нездара-поет; а тепер Гомер іншими прикрасами загладив цю нісенітницю і зробив її непомітною¹²².

Щодо мови, то головну увагу треба звернути на неї в маловажливих частинах, тобто таких, які не типові ні характеристиками, ні глибиною думки. З іншого боку, занадто яскрава мова могла б затьмарити і характери, і думки.

XXV

Щодо проблем і розв'язок, які стоять перед поетом, то дальший аналіз, очевидно з'ясує, яка їхня кількість і які їхні види. Оскільки поет відтворює дійсність, як живописець або якийсь інший художник, то він повинен зображувати її одним із трьох можливих методів, а саме зображувати речі такими, якими вони були і є, або як про них кажуть і думають, або якими вони повинні бути. Це відтворення передається мовою, пересипаною діалектизмами й метафорами. Узагалі кажучи, є багато видів небуденного вислову, на який мають право поети. До того ж неоднаковими є закони політики й поезики або іншого мистецтва й поезії. У самій поезії трапляються двоякого роду помилки: одні, які стосуються самої суті поезії, інші — цілком випадкові. Якщо поет задумав щось відтворити, але не може цього виконати, то це помилка по суті. Якщо ж поет уявив собі щось неправильно, наприклад коня, що піднімає одночасно дві праві ноги, або щось таке, що було б помил-

кою у будь-якому виді мистецтва, у медицині чи іншій галузі людської діяльності, то це не має безпосереднього відношення до суті поезії.

Отже, з такої точки зору треба розглядати критику поезії. Насамперед розгляньмо закиди, які стосуються самої суті поезії. Коли поет зображає щось неможливе, то це помилка, але зрозуміла за умови, що він досягає своєї мети, тобто якщо, як згадано вище, та чи інша частина твору буде більше нас хвилювати. Прикладом цього може бути сцена переслідування Гектора. Зрештою, якщо можна було більшою або меншою мірою осягнути мету, не порушивши законів поетики, то помилки не можна виправдати, тому що взагалі, коли це було в його силах, не слід було помилятися. Крім того, треба з'ясувати, до якої категорії належить допущена помилка, чи вона стосується суті поезії чи є випадковою. Адже це менша помилка, якщо поет не знає, що олениця не має рогів¹²³, ніж коли б він бездарно її описав. Більш того, якщо поетові докоряють, що він неправильно відображає дійсність, то, можливо, треба на це відповісти так, як казав Софокл, що він сам зображає людей такими, якими вони повинні бути, а Евріпід такими, якими вони є в дійсності. Якщо ж не йдеться ні про реалістичне, ні про ідеалістичне зображення дійсності, то можна посилатися на те, що «так говорять», наприклад про богів. Можливо, боги не відповідають дійсності, вони не є ідеальними, можливо, є так, як думає Ксенофан¹²⁴, у всякому разі щось про них говорять.

Часом зображення не є краще від дійсності, а точно їй відповідає, наприклад, такий вірш про зброю:

«...ратища їхні

Вгору стирчали у землю дрючками забиті...»¹²⁵

Такий був колись звичай, якого й досі дотримуються ілрійці¹²⁶. Якщо йдеться про те, чи хтось сказав або зробив добре чи погано, то слід брати до уваги не тільки слова й учинки, але й того, хто говорить і діє, а також і те, з уваги на кого, коли, для кого, для чого він це зробив, наприклад, чи для того, щоб запанувало більше добро, чи щоб відвернути більше лихо.

Закиди мовного характеру слід спростовувати, посилаючись на спосіб вислову, наприклад, на діалектизм у фразі:

«Перше на мулів напав...»¹²⁷

Можливо, поет не мав тут на думці мулів, а вартових. Говорячи про Долона:

«З вигляду був осоружний...»¹²⁸,

можливо, поет має на увазі не погану будову його тіла, а лише гидке обличчя, тому що критяни людину з гарним обличчям називають людиною гарного вигляду.

Так само у фразі

«Також сильніше вино замішай...»¹²⁹

йдеться не про пиття вина без води, як це роблять п'яниці, а про швидке змішування.

Приклади інших фраз, ужитих у переносному значенні:

«Всі боги й люди...»

Цілу ніч спали ...»¹³⁰,

говорить поет і зразу додає:

«Скільки раз він на широку рівнину троянську поглянув,

Чув звук сопілок і флейт...»

Слово «всі» вжите як метафора — у значенні «багато», тому що «всі» це окремих вид множини. Також вислів «єдина» у вірші:

«Тільки єдина вона не купається у Океані...»¹³¹

потрібно розуміти метафорично, бо він говорить про найвідоміше, начебто воно було «єдине».

Інші труднощі можна пояснити за допомогою просодії, як це робив Гіпій Фасоський¹³² у вірші: «Даємо йому тоді»¹³³, розуміючи «Даймо йому тоді» й у вірші: «частина його гние від дощу»¹³⁴ замість «ця частина не гние від дощу». Інші звороти можна виправити, удаючись до пунктуації, наприклад слова Емпедокла: «Смертним виявилось те, що раніше було безсмертним; що колись було чистим, тепер раптом змішалось»¹³⁵. Інші труднощі легко пояснити двозначністю слова, наприклад «Минула більша частина ночі»¹³⁶. Адже «більша» двозначне, інші неясності можна усунути посиленням на мовний звичай. Через те що, наприклад, мішані напої називають «вином», звідси і пішло, що Ганімед¹³⁷ є виночерпієм Зевса¹³⁸, хоч боги насправді не

п'ють вина. Так само мідниками називають тих, хто обробляє залізо. На цій підставі поет і написав: «Наколінники зі свіжокованого олова» (замість бронзи)¹³⁹.

І це, нарешті, може бути метафора. Якщо якийсь слово, можливо, містить у собі суперечність, наприклад, у реченні: «Там зупинився бронзовий спис»¹⁴⁰, треба придивитись, скільки значень може мати слово «зупинитися».

Так або інакше можна тлумачити ці місця, зовсім інакше поводять себе деякі критики, які, як стверджує Плавкон¹⁴¹, самі приймають безпідставні засновки, виносять самовільний вирок, роблять висновки. Коли хтось не погоджується з їхніми поглядами, то вони гудять поета, начебто він сказав те, що їм замарилося.

Так і вийшло з Ікарієм¹⁴². Вони приймають, що він був лаконець, тому здавалося незрозумілим, чому Телемах не зустрівся з ним, коли прибув до Лакедемону. Але ж, може, справа виглядала так, як кажуть кефаленці¹⁴³, які твердять, що Одиссей взяв собі в них дружину, і його тесть¹⁴⁴ був Ікадій, а не Ікарій.

Імовірно, цей закид виник через непорозуміння. Узагалі, неможливе в поезії треба пояснювати намаганням ідеалізувати або загальноприйнятими поглядами. У поезії краще дати перевагу неможливому, але правдоподібному, ніж правдоподібному, але неможливому. Припустимо, що не існували такі люди, яких малював Зевксід, але краще зображувати їх ідеальними, тому що зразок має бути кращим від дійсності. А нелогічне в поезії треба пояснювати, між іншим, і тим, що абсурд інколи не позбавлений глузду: адже ймовірно, що щось може відбуватися і всупереч імовірності. Суперечності слід розглядати як те, що ми заперечуємо в дискусіях, а саме: чи йдеться про те саме стосовно тієї самої особи, у той самий спосіб; чи поет заперечує те, що сам говорить, чи те, що може придумати кожна розумна людина.

Проте справедливі будуть обвинувачення в безглузді та неморальності, якщо поет без будь-якої необхідності, як Евріпід у «Егеї», вводить недоречність або поганий характер, як зробив у трагедії «Орест», зображаючи Менелая. Підсумовуючи все, бачимо, що закиди на адресу поезії мають п'ять підстав: поетам закидають або неможливе, або недоречне, або суперечне з етикою, або суперечне само собі, або суперечне з правилами етики.

Заперечення проти цих закидів повинні спиратись на вищезгадані підстави, а їх — дванадцять.

XXVI

Може виникнути сумнів, чому надати перевагу — епічній чи трагічній поезії. Якщо кращим є менш дохідливий твір (такий завжди призначений для освіченішої публіки), то напрошується висновок, що поезія, яка звертається до всіх, менш вибаглива. Актори, начебто глядачі їх не розуміють, якщо вони від себе чогось не додадуть, пускають у хід різні трюки, викривляються, як поганенькі флейтисти, коли їм доводиться наслідувати метання диском¹⁴⁴, і тягнуть за полу провідника хору під час постановки «Скілли».

Отже, про трагедію можна сказати те саме, що актори старшого покоління думали про своїх наступників; наприклад, Мініск¹⁴⁵ називав Каліпіда мавпою за те, що він занадто перебільшував, таку ж погану славу мав і Піндар¹⁴⁶. Стосунки між старшими акторами й молодшими нагадують відношення драматичного мистецтва в цілому до епіки. Епос, кажуть, розрахований на витонченого глядача, який може обійтися без жестів, а трагедії досить для простаків. Якщо трагедія справді призначена для широкого загалу, то, ясна річ, вона є творчістю нижчого ґатунку.

Передусім цей закид можна адресувати не поетичному мистецтву, а акторській грі, тому що й рапсод може зловживати мімікою, як це робив Сосістрат¹⁴⁷, а також і співець, наприклад Мнасіфей із Опунта¹⁴⁸. Далі, не можна засуджувати всі рухи тіла, — у протилежному випадку треба б засудити й танці — а тільки рухи невмільців, за що власне й докоряли Каліпідові, а сьогодні іншим за те, що вони поводяться, як вуличні жінки.

Більш того, трагедія і без рухів виконує своє завдання, як і епопея, тому що саме читання показує її вартість. Отже, якщо в усіх інших відношеннях трагедія стоїть вище від епопеї, то згаданий закид недоцільний. Отже, трагедія має все те, що й епопея: вона може користуватися тим самим віршовим розміром, далі, значну її частину складає музика і декорації, — усе це дає людям відчутну насолоду. Далі, вона залишає свіже враження як при читанні, так і під час сценічної вистави.

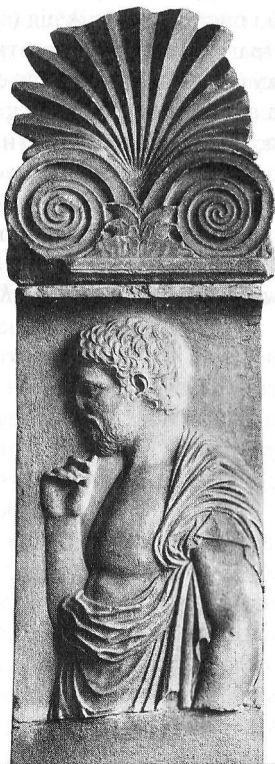
Крім того, трагедія здійснює мету відтворювання при відносно невеликому обсязі, а все, що зосереджене, справляє приємніше враження, ніж те, що розгорнуте на тривалий час. Я розумію це так, якби хтось із Софоклового «Едіпа» склав довжелезну епопею, як «Іліада».

Нарешті, в епопеї немає такої суцільності зображення, як у трагедії: доказом цього є те, що з будь-якої поеми можна утворити декілька трагедій, отже, якщо епіки розгортають одну фабулу при короткій розповіді, вона справляє враження куцої, а якщо дотримуються звичайної для епосу величини — водянистої.

Епопея складається з більшої кількості подій, як-от «Іліада» і «Одіссея» містять у собі чимало таких частин, які самі по собі мають достатній обсяг. Все ж таки ці дві поеми скомпоновані якнайдосконаліше і є зразком суцільної дії.

Якщо трагедії притаманні такі риси і до того ж дія (адже ці дві галузі поезії — епічна й трагічна повинні давати не будь-яку приємність, а ту, про яку була мова), то немає сумніву, що трагедія стоїть вище від епопеї тим, що вона досягає своєї мети краще, ніж епопея. На цьому закінчимо нашу розмову про трагедію і епос, про їхні види й складові частини, їхню кількість і різниці між ними, причини їхнього успіху й невдачі, про закиди проти них і їхнє спростування.

Переклали Юрій Мушак і Йосип Кобів



КАТЕГОРІЯ ВИСОКОГО В ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ ЕСТЕТИЦІ

Із глибокої давнини дійшов до наших днів невеликий за розміром, але важливий за змістом твір із заголовком «Про високе». Ім'я автора трактату невідоме. Довгий час цей твір приписували видатному риторові й неоплатоніку III ст. Кассію Лонгіну. Але гіпотеза про авторство Лонгіна виявилась помилковою. Сьогодні автором трактату вважають письменника I ст., умовно названого Псевдо-Лонгіном. Із самого твору випливає, що його написав давньогрецький ритор, якому належали ще розвідка про давньогрецького історика Ксенофонта, два трактати про сполучення слів і твір про використання пафосу в стилі, але вони безслідно пропали. Книжка «Про високе» присвячена молодому знатному римлянинові, якомусь Постумію Теренціану, який був, імовірно, учнем анонімного автора. Визначити докладно особистість адресата також виявилось марною справою. Зате вирішити питання про час написання трактату було набагато легшим завданням. Дослідження показали, що виник він у I ст., точніше, близько 40 р. цього століття. Указують на це різні історичні натяки, мовно-стилістичні особливості трактату, а також нарікання на занепад красномовства, які достотно перегукуються з аналогічними скаргами у творах римських письменників «срібної доби» — Сенеки Старшого, Петронія, Квінтіліана, Плінія Молодшого й Таціта. Ці дані спонукають більшість учених приписувати трактат «Про високе» давньогрецькому риторові, тобто вчителеві красномовства, — аноніму, який жив у першій половині I ст. Сам Псевдо-Лонгін не приписував собі заслуги відкриття категорії високого: у трактаті він неодноразово згадує свого попередника, ритора Цецілія, твори якого з галузі риторики й літературної критики не збереглися. Трактат аноніма «Про високе» —

це полемічний твір, скерований проти однойменного твору згаданого Цецілія, пристрасного поборника аттикізму, тобто напрямку в давньогрецькому письменстві елліністичного й римського періодів історії давньогрецької літератури, який закликав до наслідування мови і стилю аттичних письменників V–IV ст. до Р. Хр. Трактат цей тісно пов'язаний з полемікою, яка спалахнула в Римі в I ст. до Р. Хр. серед грецьких риторів, з боротьбою двох ворогуючих риторичних шкіл, з яких одну очолював Аполлодор з Пергама, другу — Феодор з Гадари. Учнем першого був Цецілій, учнем другого — автор трактату «Про високе». Аполлодор і його послідовники проповідували культ непохитних норм і риторичних правил в ораторському мистецтві, беззастережне дотримання їх у всіх випадках, що призводило до формалізму і педантизму. Феодор і його школа відстоювали вільне трактування матеріалу й композиції, гнучке застосування риторичних вказівок, підкреслюючи значення обстановки, моменту, який повинен визначати доцільність вживання тих чи інших риторичних прийомів того чи іншого типу промови. Якщо в теорії Аполлодора і його учнів стилістичним категоріям відводиться самостійне буття, незалежне від психіки письменника, то їхні противники надавали першочергового значення емоціональному моменту в літературній творчості, детально розробивши вчення про пафос і екстаз як джерела поезії, що знайшло свій вияв і в поглядах автора твору «Про високе». Цей твір є свого роду протестом проти тяжіння літературної критики до зовнішнього боку словесного мистецтва, проти бездушного формалізму: його автор намагається скерувати увагу письменників і літературознавців на внутрішній бік літературної творчості, на виявлення за словом думки і почуття, за формою — змісту. Його задумом було дати практичний поради́к для розуміння і засвоєння високого стилю, з'ясувати, у чому полягає суть високого, які є основні елементи високого стилю, вказати на засоби для досягнення піднесеності стилю, ідейного змісту й емоціонального впливу літературного твору. Викладові думок античного естетика властива логічна послідовність. У вступі (розд. I) подано причину написання твору й підкреслено важливість теми, тобто з'ясування природи естетичної категорії високого. Далі

(розд. II) порушується питання, чи підлягає високе вивченню. Перш ніж перейти до розкриття суті високого й показати, якими засобами можна його досягти, автор звертає увагу на спотворені форми високого стилю: по-перше, пустопорожню пишномовність (маючи на увазі парадний азіанський стиль), по-друге, «дитинність», тобто банальні, заявлені думки, і, по-третє, надмірну афектацію (розд. III–V). Згодом йде пояснення, що таке справжнє високе (розд. VI–VII), і називаються п'ять основних його прикмет (розд. VIII). Після цих загальних зауважень іде обговорення поданих п'яти прикмет («джерел») високого в порядку їхньої важливості (розд. IX–XLIII). У виклад цих прикмет вставлено три великих екскурси: порівняння «Іліади» й «Одіссеї» (розд. IX, § 11–15), порівняння стилю Демосфена і Платона (розд. XII, § 1, § 3–13) і порівняння достоїнств стилю різних поетів (розд. XXXIII–XXXVI). Крім того, проводиться порівняння стилю Демосфена й Цицерона (розд. XII, § 4–5), Демосфена й Гіперіда (розд. XXXIV), Платона й Лісія (розд. XXXV). В останньому (XLIV) розділі розглядається питання про занепад сучасної авторові літератури, зокрема красномовства, який виявляється у браку видатних («високих») талантів. Автор намагається дати відповідь у формі діалогу з якимось «філософом». Цей, не названий по імені, «філософ» вбачає причину занепаду літератури в втраті політичної свободи й демократичного ладу, який колись заохочував ораторів до суперництва. Цьому поясненню Псевдо-Лонгін протиставляє тлумачення морального характеру: виною занепаду високої літератури є жадоба наживи, гонитва за матеріальним благополуччям і чуттєвими насолодами, які охопили сучасне йому суспільство. Високе визначається як «відлуння душевної величі» (розд. IX). Високе називає анонімний автор «вершиною і кінцевою метою словесного виразу» (розд. I). «Прекрасним і справді високим, — твердить він, — є лише те, що в усі часи всім до душі» (розд. VII). Суть високого, на його думку, не полягає в тому, щоб «переконувати слухачів, а захоплювати, — взагалі те, що сильно вражає, завжди бере верх над тим, що переконує або приємне серцю, бо дати себе переконати або не дати залежить від нас самих, а те, що дивує, настільки владне й невідпорно могутнє, що його вплив діє незалежно від

нашої волі» (розд. I, §4). Терміни «високий», «високе» з'явилися в давньогрецькому літературознавстві задовго до появи трактату «Про високе». Набули вони права громадянства завдяки вченню про три стилі: «високий», «низький» і «середній», яке приписували учневі Арістотеля Теофрасту (IV ст. до Р. Хр.). Воно твердо увійшло в підручники риторики, викладалось у риторичних школах, але в риториці розуміли його вузько — для позначення певного роду стилістичних особливостей, добору слів піднесеного змісту. А в Псевдо-Лонгіна «високе» — не риторичний термін, а поняття естетичне, термін, наповнений естетичним змістом. Любов до всього, що величне, високе, уселила в душі людей сама природа (розд. XXXV). Високе, писав Псевдо-Лонгін, існує як об'єктивна властивість явищ природи. Ведучи мову про високе в природі, він зауважує, що у людей не виникає відчуття високого при виді невеликих струмків, якими чистими й прозорими вони не були б. Зате подив у них викликають Ніл, Дунай, Рейн і особливо вид моря. Відчуття високого, пише він, не викликає вогник, запалений самою людиною, а небесні світила. Зворушує людину до глибини душі вулкан, який вивергає величезні камені й цілі скельні брили та вихлюпує з надр землі гарячі ріки підземного вогню (розд. XXXV). Велике асоціюється у нього з «неочікуваним і незвичайним» (там же). Високе в природі розглядається побіжно, бо головна увага античного естетика звернена на розкриття проявів високого мислення і відображення його у творах літератури. Анонімний автор установлює і аналізує п'ять головних прикмет (він називає їх «джерелами») високого у словесному мистецтві. Перша — це велич і шляхетність мислення (розд. IX–XIV). Здатність до високого мислення закладена в людей від природи. Лише ті, хто володіє таким даром, здатні створити справді щось високе. Друга прикмета словесно-високого (також дана від природи) — інтенсивність почуття, або, як стверджує автор, «сильний і натхненний пафос» (розд. XV). Три інші прикмети ґрунтуються на майстерності, яка досягається впертою працею. На третю прикмету (розд. XVI–XXIX), якій відведено третину трактату, припадає мовно-стилістична образність, зокрема вміння користуватися риторичними фігурами й тропами, щоб зробити мову «пристраснішою і жвавішою».

Четверту прикмету (розд. XXX–XXXVIII) становить благородство фразеології і взагалі всієї лексики, зумовлене уважним добором слів, алегоричними зворотами, просторічними словами тощо. П'ята прикмета (розд. XXXIX–XLIII) — це вміле сполучення слів і речень, гармонійна композиція, єдина для всього твору. Як видно з переліку прикмет високого, на першому місці Псевдо-Лонгін поставив велич думки й силу почуттів, тобто глибокий зміст і емоціональний заряд словесного твору, на другому — формально-стилістичні якості; все ж він виходить з потреби відповідності змісту й форми, з їхнього взаємозв'язку і взаємовпливу при визначальній ролі змісту (розд. VII і XXX), вимагаючи органічної єдності змісту й словесного виразу — єдності, яка досягається високою наповненістю змісту (розд. XXII). Прикметною рисою трактату є підкреслення великої ролі почуттів, емоціонального начала в художній творчості. Високе справляє на людей величезне емоційне враження (розд. VII і XXXV). Впливові високого присвячені кращі сторінки трактату. Враженню від високого важко, навіть неможливо опиратися, воно «залишає в душі сильний і незабутній» слід (розд. VII). Його призначення полягає в тому, щоб викликати стан захоплення, бо людей вражає все те, що «незвичайне і небуденне» (розд. XXXV). Крізь увесь трактат червоною ниткою проходить вимога патетичного елемента, емоцій, інтенсивності почуттів як невід'ємної ознаки високого. Високу літературу Псевдо-Лонгін уявляє собі як засіб естетичного й виховного впливу на людей, бо її місію, як і образотворчого мистецтва, він вбачав не в простому відтворенні реальної дійсності, а у викликанні високих і благородних думок і почуттів. Не випустив з уваги античний естетик і ролі творчої уяви, вигадки, фантазії (розд. XV), необхідної як митцеві в процесі творення, так і читачеві чи слухачеві, який сприймає художній твір, реагує на його естетичні цінності. Автор трактату «Про високе» показав себе вдумливим і тонким літературним критиком. Його висловлювання про стиль деяких античних письменників влучні, сповнені естетичного смаку, цілком збігаються з оцінками вчених нашого часу. Так, він справедливо віддає перевагу Платонові (розд. XXXV) і Демосфенові (розд. XXXII) перед Лісієм, прозу якого Цецілій помилково ставив вище від згаданих письменників.

Псевдо-Лонгін — людина глибокої ерудиції й широких літературознавчих горизонтів (у своєму творі він посилається більш ніж на 40 авторів). Він був ґрунтовно обізнаний із давньогрецькою літературою, починаючи від Гомера і закінчуючи сучасними йому творами, знає також і римську літературу (твори Цицерона), і навіть іудейську (Біблію). З давньогрецької літератури він високо цінує поезію Гомера, ліриків — Архілоха, Сапфо, Піндара, Вакхіліда та інших, класичну літературу V–IV ст. до Р. Хр.: трагіків — Есхіла, Софокла й Евріпіда, істориків — Геродота, Фукидіда й Ксенофонта, особливо ж він схиляється перед словесним мистецтвом Платона й Демосфена. У класиків Псевдо-Лонгін поважає не лише формально-стилістичні якості, а й велич думок і силу почуттів. Саме ці останні є для нього головним критерієм значимості їхніх творів. Тільки твори літератури, позначені печаттю високого, витримують випробування часом і хвилюватимуть людей у всі віки і всі покоління (розд. XXXVI). Високо цінуючи представників давньогрецької класики, він, однак, не закриває очі на їхні огріхи, наприклад, у Гомера (розд. IX), Есхіла (розд. III), Геродота, Ксенофонта, Платона (розд. IV) та в інших. У невеликому творі досить широко застосовано порівняльно-літературознавчий метод. Так, цілком вдало порівнюється стиль Демосфена й Цицерона (розд. XII), Платона й Лісія (розд. XXXII), Демосфена й Гіперіда (розд. XXXIV). Трапляються й не такі розгорнуті порівняння деяких особливостей стилю поетів класичної давнини із стилем елліністичних поетів Аполлонія Родоського, Арата, Феокріта, Ератосфена та ін. Класичним прикладом вдалого застосування Псевдо-Лонгінном ідейно-естетичного критерію в аналізі поетичного твору може бути зроблений ним аналіз знаменитого вірша Сапфо «До богів подібний мені здається», де показано, що він, попри простоту зображення проявів любовного палу, справляє сильне враження високою емоціональною наснаженістю і щирістю почуття. Якщо трактат «Про високе» пройшов непоміченим крізь античність і середні віки, то великий успіх випав на його долю у наступні століття. Відкрили його й належно оцінили гуманісти доби Відродження. Перше друковане видання твору, підготовлене італійським гуманістом Ф. Робортелло, яке побачило світ у Базелі (Швейцарія) 1554 р., принесло йому друге життя.

Дальші століття ознаменувалися численними виданнями, перекладами, науковими дослідженнями цієї естетичної пам'ятки. Відомий вчений філолог-класик І. Казаубон (1559–1614 рр.) назвав її «золотою книжкою», але особлива заслуга популяризації твору Псевдо-Лонгіна належить видатному французькому теоретикові літератури, прапороносцеві класицизму Н. Буало-Депрео, який переклав його французькою мовою (1674 р.) і написав дослідження «Критичні міркування з приводу деяких місць риторика Лонгіна» (1694 р.). Буало назвав автора трактату «Про високе» «законодавцем Парнасу». Він, а також Ж. Буавен («Апологія Гомера») черпали з нього аргументи, захищаючи Гомера та інших античних письменників від критичних виступів Ш. Перро (відомого нам більш як автора казок) у тривалій «суперечці стародавніх і нових». З того часу датується великий вплив трактату на європейську естетику, особливо у XVII і XVIII ст. Посилене зацікавлення ним спостерігається в Англії, зокрема високо цинили його теоретики англійського класицизму поети Д. Драйден і А. Поп. У 1749 р. Дж. Бейл пише спеціальний трактат «Досвід про високе». Думки античного естетика плідно вплинули на визначного політичного діяча й філософа Е. Берка, трактат якого «Філософські дослідження про походження наших ідей високого і прекрасного» відіграв значну роль у становленні естетичної теорії романтизму. Берк трактує категорію високого у взаємозв'язку з поняттям прекрасного, розглядаючи високе й прекрасне як дві рівноправні естетичні категорії. Емоціональним джерелом переживання прекрасного є, на його погляд, насолода, а високого — подив і страх. Сучасник Берка шотландський філософ та естетик Г. Хоум у творі «Елементи критики» чимало уваги приділив категорії високого. Почуття високого, твердив він, викликають у нас предмети, які поєднують у собі велич з красою. Категорія високого знайшла відображення також у працях П. Хатчесона і А. Шефтсбері. Дальший розвиток дістала ця естетична категорія в естетиці німецького філософа І. Канта, зокрема у «Спостереженнях над почуттям високого і прекрасного» (1764 р.) і в «Критиці здатності судження» (1790 р.). У першому творі, написаному під впливом Берка, Кант розглядає високе й прекрасне як дві рівнорядні естетичні категорії.

«Високе, — каже він, — захоплює, прекрасне приваблює». Кант встановлює два різновиди високого: високе «математичне» і високе «динамічне». Перше причетне до величини предметів, друге — до їхньої сили. На противагу Псевдо-Лонгінові, Кант підкреслює суб'єктивну суть високого. Цінили трактат «Про високе» Г. Е. Лессінг, Ф. Шіллер, Ф. Шлегель і Г. В. Ф. Гегель.

Твір «Про високе» — кращий зразок античної естетичної думки й літературної критики. Заслуга анонімного автора полягає в тому, що він, по суті, перший впровадив у систему естетичних понять античної науки про прекрасне нову категорію — категорію високого, розуміючи її не вузько — як високий стиль мови, сукупність прийомів для надання мові піднесеного тону, як розумів високе Цецілій, а як важливе естетичне поняття, яке відображає нове, досі не знане в античності розуміння цілей і завдань словесного мистецтва. Ніхто з античних естетиків не приділив стільки уваги впливові високої літератури на психіку людини, як Псевдо-Лонгін; він перший з античних критиків широко поєднав ідейно-естетичний аналіз з інтерпретацією форми, один з перших послідовно застосував естетичний критерій в оцінці літературних творів. У цьому відношенні Псевдо-Лонгін прокладав дорогу літературній критиці Нового часу. Античний трактат «Про високе» залишається нев'янучою пам'яткою естетичної думки, зберігаючи по сьогодні не лише історико-пізнавальне, а й подекуди нормативне значення.

Йосип Кобів

ПСЕВДО-ЛОНГІН

Про високе



РОЗДІЛ I

1. Пригадуєш, либонь, дорогий Постумію Теренціане¹, як ми разом з тобою читали колись книжечку Цецілія про високе і як у нас склалося враження, що вона не вичерпує всієї теми, поверхово трактує істотні питання та й невеличку користь приносить читачеві — а це повинно бути першочерговим завданням кожного письменника. Узагалі дві вимоги ставляться до будь-якого підручника: по-перше, щоб чітко був визначений предмет викладу; по-друге, щоб було сказано, як, якими засобами можна засвоїти викладений у ньому зміст. До речі, ця друга вимога є другою лише щодо черговості, бо за своїм значенням вона куди важливіша за першу. Цецілій², щоправда, намагається показати на численних прикладах, немов звертаючись до неосвічених людей, у чому полягає суть високого, але в який спосіб можна настроїтися хоч би до часткового сприймання високого — це питання він, невідомо чому, обходить мовчанням, немов річ маловажну.

2. Зрештою, Цецілій, можливо, заслуговує не стільки докорів за свої упущення, скільки похвали за виявлений добрий намір і запопадливість. Оскільки ти заохотив мене поділитися з тобою своїми міркуваннями про високе, придивімося, чи плоди моїх роздумів знадобляться якоюсь мірою не лише тобі одному, а й людям, які беруть участь у громадському житті. А ти, друже, прочитай, будь ласка, мій твір докладно й оцінюй його безсторонньо, як це властиво твоїй вдачі й сумлінності. Бо воістину чудово відповів хтось на запитання, чим ми схожі на богів, коли сказав: «Доброю і правдою»³.

3. Беручи до уваги, що я пишу для тебе, друже мій, як для людини освіченої, вважаю зайвим розводитись про те, що високе є вершинною і кінцевою метою словесного виразу і що найвидатніші поети й прозаїки саме завдяки високому вийшли на передній край красного письменства і зажили вічної слави.

4. Суть високого не полягає в тому, щоб переконувати слухачів, а захоплювати; узагалі те, що сильно вражає, завжди бере верх над тим, що переконує або приємне серцю, бо дати переконати чи не дати залежить від нас самих, а те, що дивує, настільки владне і невідпорно могутнє, що його

вплив діє незалежно від нашої волі. Якщо вміння знаходити сюжет, порядок і розпланування матеріалу простежуються не в одній чи двох частинах, а більш-менш виразно лише в словесній тканині твору, то високе, вдало вжите, трощить усе, неначе грім, і зразу розкриває всю силу оратора⁴.

РОЗДІЛ II

1. Насамперед слід вирішити питання, чи існують якісь правила для високого і величного. Дехто вважає, що помиляються ті, що відстоюють тут нормативні вказівки. Високе, твердять вони, це якість природжена, її не можна набути за допомогою настанов, а єдиним засобом досягнути її є вроджена обдарованість. Крім того, вони вважають, що природні дані хиріють і повністю вироджуються внаслідок втручання наукових приписів. Щодо мене, то я дотримуюся протилежного погляду. Треба тільки зважити, що природа, яка, що правда, спонтанно проявляється в патетичному і високому, не любить діяти наосліп і безладно. Звичайно, природний талант є головним і первинним чинником творчості, усе ж тільки цілеспрямований метод може визначити й підказати належну міру й відповідний час¹ застосування високого в тому чи іншому випадку, — узагалі безпомилкове використання його у творчій діяльності. Звичайно, видатний талант, полишений самому собі, без розумного керівництва, наражений на велику небезпеку, як корабель, будучи без якоря і тягаря, тримається на поверхні лише власною швидкістю і зухвалою відвагою. Високе вимагає часто то бича, то уздечки².

3. До літератури цілком добре можна віднести висловлювання Демосфена³ про людське життя. Він влучно вказує, що для звичайної людини найбільшим благом є щастя, а другим, хоч не менш важливим, — розсудливість, бо без неї щастя нічого не важить. Отож, у літературній творчості щастю відповідає природний хист, а розсудливості — майстерність. Але істотне те, що оцінити вроджену обдарованість як підставу вартості літературного твору вчать мистецькі правила. Якби все вищесказане взяв до уваги той, хто картає тих, що поважають правила, то він, мабуть, не зважився б вважати мої міркування про високе зайвими і непотрібними...

(У рукописі бракує чотирьох сторінок про крайнощі високого — пишномовність і манірність, з яких збереглися приклади пишномовності. — *Перекладач*).

РОЗДІЛ III

Яскравим сяйвом палахкоче вогнище!
Та варт мені домівку цю побачити, —
На неї тут же впавши завірюхою,
Підпалю кривлю і zostавлю згарище.
Та ще не проспівав я пісні мужньої¹.

1. Уже не до розряду трагічних, а жетрагічних належать оті «сплетення», «у небо виверження», йменування Борея флейтистом і таке інше. Ці чудернацькі вислови засмічують стиль, а вигадані образи радше його затуманюють, аніж надають сили; досить придивитися до них докладно, то вони з жахних переходять у відразливі. Якщо навіть у трагедії, виду з природи досить високомовному і схильному до ненатурального вислову, не можна миритися з надмірною пишномовністю і, тим паче, бачиться з невірним зображенням дійсності.

2. З тієї точки зору смішними здаються нам вислови Горгія, такі як: «Ксерокс — Зевс персів» або ж «шуліки — живі гробниці», деякі звороти Каллісфена², не піднесені, а пишномовні, а ще більше Клітарха³. Надутий-бо — це автор, який, за висловом Софокла⁴, «дує в цівниці маленькі без перев'язки на устах». Цілком такого ж гатунку є стиль Амфікрата, Гегесія і Матріда⁵. Цим письменникам здається, що вони осяяні натхненням, насправді ж вони, далекі від божественного шаленства, займаються пустою забавою.

3. Взагалі пишномовність є хиба, якої дуже важко уникнути. Бо всі, що прагнуть до піднесеного стилю, боячись докорів за млявість і сухість, немовби в силу якогось закону скочуються до пишномовності. До того ж такі письменники щиросердно вважають правильним вислів: «Зазнати невдачі у стремлінні до високої мети — це почесна поразка»⁶.

4. Як зайва вага спотворює тіло людини, так і словесна надмірність — мову. Мова, надута і неприродна, справляє на слухача враження, протилежне тому, до чого прагне мо-

вещь. Доречно згадати тут приказку, згідно з якою нікого так не сушить вода, як хворого на водянку. Як манірність силкується навіть перевершити піднесеність стилю, так пустотливість⁷ є повна протилежність високого. Будучи виявом обмеженості і дріб'язковості письменника, вона на лежить до вад дуже і дуже не благородних. А що таке ця дитинність? Це школярський спосіб мислення, який внаслідок зловживання словесними прикрасами в кінцевому підсумку призводить до ходульності. Грішать цією манерою ті, хто, ганяючись за вишуканим і незвичайним висловом, особливо ж у бажанні подобатися, вдаються до дешевих і несмачних прийомів.

5. Суміжний з ним є третій вид порочного пафосу, який Феодор⁸ назвав парентирсом, тобто фальшивим пафосом. Мається на увазі пустопорожній пафос або взагалі недоречний, бо вжитий там, де він зайвий або надмірний, тобто вжитий без міри там, де потрібна міра. Річ у тім, що деякі письменники, немов п'яниці, часто впиваються пафосом, вдаючись до нього, хоч зміст цього зовсім не потребує. А поступають вони так внаслідок особистих уподобань чи невдало застосовуючи шкільні правила. Через те вони осмішують себе перед слухачами, що ніяк не поділяють їхнього пафосу. І тут трапляється таке: одні охоплені пафосом, інші залишаються байдужими. Але питання про пафос поки що відкладемо.

РОЗДІЛ IV

1. Вадами другого виду з тих, про які була мова вище, тобто холодного стилю, сповнений Тімей¹, до речі, письменник здібний, подекуди навіть схильний до піднесеного вислову думок, вельми освічений, щедрий на вигадки, але при всьому цьому він ревно гудить чужі недоліки, а не помічає власних. Під впливом пристрасті до незвичайних помислів він потрапляє не раз прямо-таки у дитинність.

2. На доказ цього наведу один-два приклади, бо чимало їх подає вже Цецилій. Так, вихваляючи Александра Великого, Тімей пише про нього таке: «Александр менше років потратив для завоювання Азії, аніж Ісократ² для написання "Панегірика", у якому закликав до війни з персами». Безглуздо звучить оце порівняння македонського завойовника

з оратором. Бо в такому разі, мій Тімею, спартанці набагато відстали щодо хоробрості від Ісократів, коли протягом тридцяти років підкоряли Мессенію³, а він писав «Панегірик» усього десять років.

3. Або як відзивається Тімей про афінян, узятих у полон на Сицилії?⁴ Він каже: «Тому що вони осквернили бога Гермеса і порозбивали його статуї, за це були суворо покарані. А покарала їх одна людина — Гермократ, син Гермона, який по лінії батька був нащадком зневаженого бога». Тут-то і дивуюсь, дорогий Теренціане, чому він не написав про тирана Діонісія⁵ приблизно в такому дусі: «Тому що Діонісій хулив самого Зевса і Геракла, Діон і Гераклід позбавили його влади».

5. Зрештою, навіщо нам розводитися про Тімея, коли навіть такі величини, як Ксенофонт і Платон, хоч і вийшли зі школи Сократа, внаслідок уподобання до мовних блискіток верзуть нісенітниці. Так, Ксенофонт у «Лакедемонському державному ладі» пише: «Голос спартанців можна почути рідше, ніж голос мармурових статуй, а скерувати їхній погляд на себе куди важче, ніж погляд бронзових статуй; сміливо можна вважати їх соромливішими від дівичь очей наших — наших зіниць». Якомусь там Амфікрату, але ні в якому разі Ксенофонту не личило називати зіниці соромливими дівичьями очей. І як тут, далєбі, повірити, що зіниці всіх людей без винятку соромливі, коли, кажуть, ні в чому так не виявляється безсоромність, як в очах? Адже про безсоромника Гомер каже: «Ах ти, п'яного з очима собаки»⁷.

6. Тімей, безперечно, немов накинувшись на якусь цінну здобич, запозичив у Ксенофонта оцей холодний вислів. Так, пишучи про Агатокла⁸, який свою племінницю, видану заміж, забрав собі силоміць ще в час весільних урочистостей, зауважує: «Невже посмів би допуститися такої гидоти хтось, хто мав би в очах непорочних дівичь, а не блудниць. А як поводить себе божественний Платон в іншому відношенні? Він, маючи на увазі дерев'яні таблиці з написаними на них законами, каже: «Хай у храмі зберігаються оці кипарисові пам'ятники»⁹. Або в іншому місці, розповідаючи про мури Спарти, пише: «Що стосується мурів, Мегілле, то я підтримав би спартанців: хай собі мури спочивають у землі і не встають»¹⁰.

7. Далі. Невдалим є вислів Геродота, який красивих жінок називає «муками для очей». Щоправда, він має деяке виправдання, бо так висловилися варвари, до того ж на підпитку. Як-не-як, але не у хвалу такому письменнику, як Геродот, удостоїтись докорів з боку потомків за брак доброго смаку, хоч би цей вислів вклав він в уста нетверезих осіб.

РОЗДІЛ V

1. Усі такого роду похибки, суперечні з поняттям високого, використовуються в літературі з однієї причини. Цією причиною є прагнення до новизни, яким, немов божевіллям, охоплені поголовно всі сучасні нам письменники. Річ у тім, що з того самого джерела походять у нас як достоїнства, так і вади стилю. На створення досконалого твору складаються краса вислову і піднесеність стилю, до того ж привабливість, але разом з тим ці якості бувають першопричиною і основою успіху та невдачі письменника. Те саме стосується метабол¹, гіпербол, заміни граматичного числа. У ході дальших міркувань я вкажу на небезпеки, які чатують у мові на згадані особливості стилю. А поки що необхідно дослідити і встановити, у який спосіб можна уникнути хиб, які заважають високому стилю.

РОЗДІЛ VI

1. А це буде можливе, якщо насамперед спробуємо виробити собі ясне уявлення, у чому полягає високе в повному розумінні цього слова, і дати його визначення. Завдання, що й казати, не з легких, бо розбиратися в питаннях стилю є кінцевим результатом багатющого досвіду. Проте наскільки взагалі можна тут давати вказівки, я постараюсь викласти тобі суть питання в такий більш-менш зрозумілий спосіб.

РОЗДІЛ VII

1. Треба тобі знати, дорогий друже, що у звичайному людському житті не можна визнати великим те, нехтування чим звеличує людину. Так, наприклад, багатство, почесні,

слава, необмежена влада та інше манять зовнішнім лиском, але розумна людина не буде вважати їх цінними благами, коли саме нехтування ними є неабияким благом. Адже більший подив будять не ті, що володіють згаданими благами, а ті, хто, маючи змогу посідати їх, великодушно гребують ними. Подібно, розглядаючи високе у славетних творах поезії і прози, треба глядіти, чи часом не сяють вони позірним блиском високого, обрісши безліччю дешевих блискіток, а при докладнішому розгляді ці твори виявляються нищими і тоді більш заслуговують на погорду, аніж на подив.

2. Високе з природи окрилює людський дух, і він, неначе піднявшись до гордого польоту, сповнюється благородною величчю, немовби сам породив те, що сприймає.

3. Отже, якщо людина розумна й освічена почує таке, що не настроює душі на високий лад і після роздумів не залишає в умі нічого, крім пустопорожніх слів, та й ті при докладному і тривалому розгляді втрачають ціну, то тоді не маємо справи з високим. Бо ніяк не можна визнати піднесеним те, що триває так довго, як довго його слухаєш. Істинно величне є те, що дає поживу для глибоких роздумів, враженню від якого важко, навіть неможливо опертися, — це те, що залишає в душі сильний і незабутній слід.

4. Взагалі вважай прекрасним і справді високим лише те, що в будь-які часи всім до душі. Бо коли люди, незважаючи на різницю в заняттях, способі життя, уподобаннях, віці, поглядах, однакостайні в оцінці, то ця однозгідна думка є міцним і незаперечним підтвердженням справді високого.

РОЗДІЛ VIII

1. Є п'ять, так би мовити, джерел, які живлять високий стиль, утворюючи п'ять його видів. Спільною основою цих видів є вміння висловитись, без якого нічого в літературі досягти немислимо. Першим і головним джерелом є схильність людини до високого способу мислення, на що я вказав у своєму творі про Ксенофонта¹. Другим джерелом є сильний і натхненний пафос. Ці перші два джерела високого переважно властиві людині від народження, а всі інші є плодом наполегливого вправління. Сюди на-

лежить уміння утворювати фігури думки і мови², далі благородність вислову, яка полягає у відборі слів, образності й витонченості. П'ятим джерелом високого, яке включає всі чотири попередні, є правильний і піднесений уклад цілого твору. Нумо розгляньмо призначення цих джерел — кожного зокрема, але спочатку відзначимо, що деякі із цих п'яти джерел, приміром пафос, Цецілій до уваги не взяв.

2. Якщо він це зробив, вважаючи, що високе й пафос тотожні, що вони повсюдно співіснують і природно між собою пов'язані, то він помиляється. Бо є почуття, які не мають нічого спільного з високим, а прямо-таки низькі, наприклад, голосіння, журба, страх, і, навпаки, є чимало проявів високого, далеких від пафосу. З безлічі прикладів наведемо один — сміливі рядки Гомера про Алоадів:

Оссу збирались були на Олімп навалить, а на Оссу
Пеліон лісошумливий, щоб так аж до неба дістатись.

А те, що йде далі, звучить ще піднесеніше:

Так би й зробили вони...³

3. Похвальні, урочисті і святкові промови зазвичай відзначаються пишномовністю і піднесеністю, але вони переважно позбавлені пафосу, тим-то пристрасним ораторам не вдаються похвальні промови, а творці похвальних промов не спроможні схвилювати.

4. Якщо Цецілій вважав, що пафос взагалі не сприяє високому й тому не удостоїв його згадки, то він глибоко помиляється. Що стосується мене, то я не вагаюся твердити, що немає нічого більш піднесеного, ніж благородний пафос, доречно вжитий, саме пафос сповнює мову натхненним настроєм і навіть до деякої міри надає їй вішого тону.

РОЗДІЛ ІХ

1. Хоч серед вищенаведених п'яти джерел головну роль відіграє перше, тобто здатність до високого мислення (до речі, ця прикмета є радше природжений дар людини, аніж набутий), все ж слід по змозі жити дух високими думками і прищеплювати йому шляхетні почуття.

2. В який спосіб це робити? — запитаєш. Про це я писав в одному із своїх творів¹, де дав таке визначення високого: «Високе — це відлуння душевної величі». Тим-то і будить у нас подив своїм піднесеним змістом сама думка, навіть не висловлена мовою. Так, наприклад, мовчання Аякса в Гомеровому описі підземного царства² сповнене величі й красномовніше за будь-які слова.

3. Отже, насамперед виникає потреба з'ясувати, чому у справжнього оратора не може бути низького й нешляхетного способу мислення. Річ у тім, що люди, які впродовж усього життя мислять і діють малодушно й підло, не можуть створити щось гідне подиву й вікопомне. І, навпаки, величчю відзначаються, поза всяким сумнівом, промови тих, чії думки глибокі. Звідси ті, у кого високо розвинуте почуття власної вартості, мають звичку висловлюватися гордовито.

4. Так, Александр Великий одного разу у відповідь на слова Парменіона: «Я цим задовольнився б і не вів далі війни, якби був Александром», сказав: «І я, якби був Парменіоном»³.

(У рукописі бракує кількох сторінок. Очевидно, наводилися приклади величного опису предметів чи явищ, зокрема, як видно з дальшого ходу думки, подавався приклад зображення Гомером Еріди — богині розбрату, яка:

Спершу маленька на зріст, виростаючи, згодом сягає Неба вона головою, сама ж по землі йде ногами...⁴ — *Перекл.*.)

Мірою величини є тут відстань, яка відділяє землю від неба, і тут міг би хтось зауважити, що така міра більш підходить Гомерові, ніж Еріді.

5. Наскільки ж відмінним є зображення Скорботи у Гесіода, якщо, зрештою, можна вважати «Щит» його твором⁵. Гесіод-бо каже: «З ніздрів її слиз капотів...» Образ цей вийшов не стільки страшним, скільки огидним, і більш нічого. А як піднесено зображає божественну велич Гомер:

Скільки очима сягає у далеч туманну людина,
Дивлячись з вишки чатівної в шир винно-темного моря,
Стільки навскач пролетіли богинь дзвінко ржучії коні⁶.

Стрибок коней богинь поет вимірює тут світовим простором. І хто при такому перебільшенні міри по праву не ви-

гукнув би з подиву: «Ще два такі стрибки божественних скакунів, і їм не вистачить місця на цьому світі!»

6. А яка неймовірно велична в нього картина битви богів:

Й небо велике вгорі заgrimіло. З висот олімпійських...
Страхом охоплений Аїдонеї, володар преїсподніх,
Страшно стривоживсь і, скочивши з трону, гукав, щоб
ізверху
Лона землі Посейдон не розверз би, землі потрясатель,
Щоб не розкрилось безсмертним і людям житло його
темне,
Затхле, бридке, що навіть богів воно вічних жахає⁷.

Хіба не бачиш наочно, друже мій, як земля зяє до глибини своїх надр, як відкривається сам Тартар⁸, як увесь всесвіт двигтить і розпадається? Хіба не зіткнулися тут у міжособній борні небо і пекло, світ смертних людей і безсмертних богів?

7. Хоч такі описи сповнюють нас жахом, усе ж були б вони безбожні й ображали б наші поняття про пристойність, якби не тлумачити їх алегорично⁹. Бо Гомер, як вважаю, розповідаючи про рани богів, про їхні чвари, мстивість, сльози, муки в кайданах і всілякі інші пристрасті, підняв своїх троянських героїв до рівня богів, наскільки зумів, а богів наблизив до людей. Однак в той час, як нам, смертним людям, залишається в нещастях смерть як порятунок від мук, Гомер богів наділив не лише безсмертною природою, а й вічними стражданнями.

8. Наскільки кращими від цих картин боїв богів вийшли в нього ті місця, де боги змальовуються непорочними, воістину величними і непереможними. Взяти хоч би рядки про Посейдона, уже неодноразово до мене використовувані:

...І ліси навкруги, і високії гори,
Іда й Пріамове місто, й човни всі ахейські —
Під Посейдона важкою ходою усі затремтіли.
Коней по хвилях погнав. І заграли морськії страхіття,
Виплили з лігвищ усюди, свого владаря упізнавши,
Радісно хвилі під ним розступились. А коні так швидко
Мчали по морю...¹⁰

9. Подібно заслуговує похвали також людина незвичайна, іудейський законодавець¹¹, який глибоко усвідомив могутність божу і розкрив її, написавши на початку своєї книги про закони: «Сказав бог». — А що сказав він? — «Хай буде світло!» І воно з'явилося. «Хай буде земля!» І вона виникла.

10. Сподіваюсь, мій дорогий, що не назвеш мене надокучливим, якщо я наведу ще одне місце з Гомера, яке стосується людського життя. Я хочу, щоб ти дізнався, як поет уміє змальовувати героїчну велич. Морок і безпросвітна ніч раптово опускаються на поле, на якому билися греки. Тоді-то Аякс у відчаї так вигукує:

Зевсе, наш батьку!
Розвій оту хмару над дітьми ахеїв,
Небо кругом проясни, щоб бачити все нам очима,
І погуби нас при світлі...¹²

У цьому вигуку відчувається справжня тривога Аякса, бо не про своє власне життя просить він (така просьба не була б достойною героя), але герой, у густому тумані позбавлений можливості виявити ратну доблесть для здійснення геройського подвигу, обурюється на свою бездіяльність у битві і просить, щоб якнайскоріше з'явилося світло, при якому він міг би знайти смерть, гідну своєї хоробрості, навіть якби сам Зевс вступив з ним у бій.

11. В «Іліаді» Гомер, немов навальний вихор, підсилює жар боротьби, та й сам так запалюється, що

Шаленів, як Арей-списоборець, як полум'я згубне,
Що шаленіє у горах, в дрімучій гушавині лісу.
Піною вкрилися губи...¹³

12. Однак «Одіссея» (її-бо з багатьох причин слід узяти до уваги) показує, що на схилі віку, коли великий талант зазнає спаду, поет полюбляє розповідь. Те, що цю поему Гомер склав після «Іліади», виникає, між іншим, з того, що в «Одіссеї» помітне відлуння троянських подій, немовби сюди були внесені епізоди Троянської війни, а також з того, що герої поеми оплакують і згадують свої злигодні як уже давноминулі випадки. Адже не чим іншим, як епілогом «Іліади», є «Одіссея»:

Там Еант войовничий лежить, поліг і Ахілл там,
Там і Патрокл, лише до безсмертних подібний порадник,
Там же і любий мій син, Антілох...¹⁴

13. Із тої самої причини, вважаю, «Іліада», створена поетом у розквіті творчих сил, є твором наскрізь драматичного змісту й наповнений дією, у той час як в «Одіссеї» переважає розповідь, а це вже є ознакою старості. Через те творця «Одіссеї» можна порівняти з призахідним сонцем, яке, щоправда, зберігає ще свою велич, але втратило попередню силу. Немає тут уже тої моці, властивої пісням «Іліади», немає рівномірного високого польоту, що ніде не знижується, не вирують тут бурхливі пристрасті, немає раптової зміни настрою, ні суспільної значимості, ні багатства образів, почерпнутих із живої дійсності. Подібно до того як Океан¹⁵ під час відпливу, відступаючи від берегів, втрачає свій простір, так і в Гомеровій «Одіссеї» помічається відплив високого в сказаннях і оповідях про неймовірні мандри героя.

14. Коли мова зайшла про цю поему, то я не забув ні про бурі в «Одіссеї», ні про пригоду з циклопом¹⁶, ні про інші прекрасні місця. Але в цьому разі йдеться про старість, саме про старість Гомера. Адже в усьому творі без винятку верх над зображенням дійсності бере казковий елемент.

Я зробив цей відступ, як я уже сказав, щоб показати, як великий поет на схилі віку непомітно частенько впадає в балакучість. Про це свідчить розповідь про мішок Еола, про перетворення Кіркою супутників Одиссея в свиней (Зоїл назвав їх плакучими поросятами)¹⁷, про Зевса, якого голубки годували, неначе пташеня¹⁸, про Одиссея, який цілих десять днів голодував на уламку розбитого корабля¹⁹ чи, нарешті, небилиці в описі розправи з женихами²⁰. Бо як інакше назвати всі ці баечки, як не сновидінням Зевса?

15. Ці міркування про «Одіссею» потрібні тут були для того, щоб ти зрозумів, що у великих письменників і поетів на схилі літ сила патетичності неодмінно слабне і патетичність переходить у побутописання. Адже картини щоденного життя в домі Одиссея нічим не відрізняються від якоїнебудь побутової комедії.

РОЗДІЛ X

1. А тепер погляньмо, чи можна ще іншими художніми засобами зробити мову піднесеною.

Оскільки всім предметам від природи притаманні певні риси, закладені в самій матерії, то джерелом високого повинна бути здатність відібрати з наявних зримих рис найхарактерніші і вмiлим їхнім поєднанням утворити одне органічне ціле. У першому випадку слухач милується уважним добором окремих образів, у другому — сукупністю відібраного матеріалу.

2. Саме це властиве, наприклад, поетесі Сапфо¹. Вона змальовує почуття любовної жаги, описуючи її супровідні зовнішні прояви й беручи матеріал із живої дійсності. У чому виявляється її обдарування? Очевидно, у тому, що вона вміє відібрати риси найпримітніші й найяскравіші та вдалим їхнім поєднанням утворити з них цілісний образ:

Наче бог щасливим мені здається
Муж оцей, що, сівши напроти тебе,
Сміх принадний твій, чарівливий голос
З уст твоїх ловить.
Гляну я — і серце моє то стихне,
То заб'ється так, що тамує віддих,
Трачу мови дар, на губах розкритих
Слово німіє.
Раптом жар тонкий пробігає тілом,
Зір у білий день мені мла встеляє,
Чую лиш одне — як дзвенить у вухах
Дзвін невгамовний.
Вся тремчу, вкриваюсь холодним потом,
В'яну, мов трава, й, відчуваю, пройде
Мить, одна лиш мить — і, на землю впавши,
Вмру таки справді.

3. Диву даєшся, як поетеса майстерно описує вплив любовного палу одночасно на душу, тіло, вуха, язик, очі, шкіру, збираючи воедино різнорідні й розрізнені риси, як переживає протилежні почуття, бо вона то холоне, то пломеніє, то божеволіє, то знову приходить до тями, то лякається, і ось-ось умре. Удається Сапфо до такої манери письма, щоб зобразити не якийсь поодинокий прояв по-

чуття, яке нею оволоділо, а всю сукупність почуттів. Усі такі прояви любовної жаги спостерігаються, щоправда, у закоханих, але відбір, як я вже відмітив, найістотніших рис і поєднання їх у єдине ціле склалися на вірш неперевершеної краси. Так само, мені бачиться, Гомер при описі бурі відбирає з її проявів лише те, що вражає особливим страхіттям.

4. А автор «Арімаспеї»² вважає, що такі його вірші наводять жах:

Ось що, крім того, вражає нас і невимовно дивує:
Люди живуть на воді, суходіл замінивши на море,
Важко працюють вони і не відають, що таке щастя.
Очі свої — до зірок, а до моря скеровують душі.
Руки не раз до всевишніх богів молитовно знімають,
Ті ж — одвернулись від них, молитов надаремних не чують.

Будь-кому, вважаю, ясно, що тут барвистість вислову взяла верх над засобами викликання жаху.

5. А як у таких випадках поводить ся Гомер? Із багатьох місць хай мені буде дозволено навести такий один приклад:

Падав на них, наче вітром підхоплена хвиля з-під хмари
На корабель наліта бистрохідний; а він аж до верху
Піною вкритий увесь, і вітру жакливе дихання
Свище в вітрилах, і трепетно терпнуть серця мореплавців,
Пойняті страхом: вони-бо заледве з-під смерті добулись³.

6. Намагався й Арат⁴ відобразити сцену бурі:

Лише тонка дошка відділяє їх від смерті.

Усе-таки образ вийшов у нього не страшним, а дрібним і надуманим. До того ж Арат, пишучи: «Дошка відділяє від смерті», пом'якшив небезпеку, бо все ж щось відділяє мореплавців від загибелі. А Гомер не зводить смертельної небезпеки до однієї хвилини, а змальовує нам людей, які постійно наражають своє життя на небезпеку і можуть загинути від удару будь-якої морської хвилі. Крім того, він, поєднавши у вислові «з-під смерті» протиприродно два звичайно несполучних прийменники, утворив сміливе словосполучення, співзвучне грізній хвилині, прекрасно передав ним тривожну мить і в мовному звороті «з-під смерті добулись» відобразив жах смертельної небезпеки.

7. До подібних зображальних засобів вдавався Архілох⁵ в описі корабельної катастрофи й Демосфен у знаменитому місці⁶, де він повідомляє про сумну звістку, починаючи словами: «Було це надвечір...»

Згаданих два письменники відібрали наймаркантніші риси й об'єднали їх у єдине ціле, відкинувши, мов половину, усе пишномовне, низьке й буденне — узагалі все, що опоганює ціле, як щілини і діри спотворюють вигляд величних будівель, хоч і добротню побудованих.

РОЗДІЛ XI

1. Спорідненою з вищеназваними прикметами високого є та, яку називають посиленням вислову. Посилення має місце тоді, коли у виклад подій або наведення доказів у промові вносяться там і сям доповнення і вставки, а згодом у рівномірній черговості й поступовому наростанні вводяться мовні звороти піднесеного змісту.

2. Здійснюється це застосуванням або загальних місць, або засобів жаху, або випинанням певних подій чи доказів, або вмільм змалюванням подій і почуттів, — коротко, види посилення незліченні. У всякому разі оратор повинен мати на увазі, що жодний вид посилення сам по собі без високого не має більшої цінності, хіба що він може знадобитися для викликання жалощів або приниження противника. Якщо ж будь-якому із засобів посилення відняти високе, то це немов тіло позбавити душі, бо його дієвість слабне і зовсім пропадає, коли він не підкріплений високими думками.

3. Щоб знати, однак, чим відрізняються тільки що висловлені мої міркування про посилення від того, про що йшла мова вище (там був даний нарис найяскравіших рис високого і їх поєднання в одне ціле) і в чому полягає відмінність високого від посилення — тепер слід заради повної ясності стилю визначити суть високого.

РОЗДІЛ XII

1. Не схвалюю визначення, яке дають посиленню автори підручників риторики. Посилення, твердять вони, є мовний зворот, який надає змістові величного звучання.

Утім, таке визначення цілком добре може стосуватися високого, патетичного й образних висловів, оскільки вони тією чи іншою мірою роблять мову піднесеною. Однак, на мій погляд, існує різниця між поняттями високого і посилення, бо високе полягає у злеті вгору, а посилення — у насиченості. Через те високе часто-густо знаходить вияв в одній лише думці, у той час як посилення неодмінно вимагає більшої кількості думок, так би мовити, достатку думок.

2. Коротко кажучи, посилення — це сукупність усіх основних і своєрідних рис, закладених у тому чи тому предметі, сукупність, яка своєю виразністю зміцнює підібрані докази. Від доказу посилення відрізняється тим, що, не вникаючи в суть розглядуваної справи, додає доказам переконливості.

(Тут у рукописі бракує кількох сторінок, які, очевидно, містили приклади на різні види риторичного посилення, зокрема з творів Платона й Демосфена).

3. Надзвичайно широко, немов море, розливається Платон навсбіч у безмежний простір. Через те, вважаю, Демосфен, як більш патетичний письменник, виявляє у своїх промовах багато вогню і полум'яної пристрасті, а Платон, незворушний у своїй повазі і величній статечності, хоч і не холодний, але не запалюється, як Демосфен.

4. Саме цим, мій любий Теренціане, на мою думку, головним чином відрізняється від Демосфена і ваш Цицерон у своїй величі¹, якщо тільки ми, греки, можемо в цьому питанні мати свій погляд. Бо Демосфен ступає переважно по стрімкій вершині, у той час як Цицерон пливе широкою течією. Грецького оратора можна б порівняти з громом або блискавкою, тому що він, так би мовити, запалює все і розтрощує своєю силою, розмахом, могутністю і навальністю, а Цицерон подобає на широку пожежу, яка проникає, як мені здається, всюди і все охоплює, бушує буйним і незгасним полум'ям, яке рівномірно поширюється в різні напрямки і раз у раз спалахує з новою силою.

5. Зрештою, вам, римлянам, видніше судити про це, аніж мені. Високий і напружений стиль Демосфена проявляється блискуче там, де треба змалювати жах і висловити сильну пристрасть, взагалі там, де треба зворушити до глибини слухача. А Цицеронова плавність має застосування там, де треба слухача затопити зливою слів. Тим-то такий

стиль годиться переважно для висловлення загальновідомих істин, для висновків, відступів, похвал, історичних розповідей, описів природи та інших подібного роду переказів.

РОЗДІЛ XIII

1. Але вернімося в наших роздумах ще раз до Платона. Прекрасним прикладом того, що Платон, хоч пливе спокійно, неначе потік, але не втрачає своєї величі, є, як тобі добре відомо, славнозвісне місце з його «Держави»: «Люди, позбавлені глузду й добродесності, проводячи час на безперервних гулянках й інших подібних розвагах, котяться, певна річ, униз і наосліп блукають по життю. Вони ніколи не піднімають зору на істину, не підтягуються до неї, не куштують справжньої і чистої насолоди; схожі на худобу, вони з похнюпленими головами, схилившись до землі і до столів, жеруть, об'їдаючись донесхочу, задовольняють свої низькі похоті. Ненажерливість спонукує їх нападати один на одного, колоти один одного залізними рогами й затоптувати на смерть копитами»¹.

2. Якщо уважно приглянутися до думок Платона, то він указує нам, крім вищеназваного, ще один шлях до високого. Що це за шлях і якого роду? Це — наслідування великих письменників минулого і суперництво з ними. Ця мета повинна нам неослабно стояти перед очима.

Багато письменників, подібно до Піфії², живляться чужим натхненням. Вона, як передають, підходячи до триніжка, який стояв біля розколини в землі, вдихала священні випари з неї, зразу проймалася божественною силою і тоді починала натхненно віщувати. Так само від величі стародавніх письменників, немов із священних джерел, проникають у душі їхніх наслідувачів якісь невліпові течії; люди, натхнені ними, навіть не схильні до захоплення, піднімаються до рівня, який відповідає величі їхніх зразків.

3. А хіба тільки один-єдиний Геродот наслідував Гомера? Ще раніше черпали з його скарбниці Стесіхор³ і Архілох, а вже найбільше з усіх — Платон. Той із животворного Гомерового джерела увібрав у себе незліченні струмочки. Можливо, слід було б дати докази такого твердження, якби Аммоній⁴ та його учні не зібрали раніше і не описали докладно низку прикладів. Таке наслідування — не кража. Во-

но схоже на зліпок, зроблений з прекрасного твору мистецтва чи ремесла. Мені бачиться, що Платон не піднявся б на такі вершини у своєму філософському вченні, і не брався б за обробку поетичних сюжетів, і не вдавався б до поетичної образності, якби, клянусь Зевсом, не суперничав із усіх сил про першість із Гомером, як новак з уславленим митцем. І хоч, можливо, Платон поводився занадто честолюбно, немов ішлося про змагання у метанні списа, усе ж він суперничав не з ким-небудь, а з Гомером, причому з пожитком для себе. Адже, як каже Гесіод, «ось така Еріда для смертних корисна»⁵. Справді-бо, прекрасні й варті найвищої похвали є такі й подібні змагання за вінок переможця, до того ж програти славному попередникові у боротьбі за першість — не ганьба.

РОЗДІЛ XIV

1. Тим-то кожного разу, коли працюємо над чимось, що вимагає піднесеного стилю і величі духу, добре було б подумати: як би то в тому чи іншому випадку на нашому місці сказав Гомер, як би тут піднесено висловився Платон чи Демосфен або з істориків Фулідід¹. Бо якщо ці постаті приходять нам на думку, заохочуючи нас до наслідування і сяючи як неперевершений зразок, то це, безперечно, підніме наші душі на бажану висоту.

2. Але куди більша користь буде, якщо подумки поставимо перед собою запитання: «Якби так був при мені Гомер або Демосфен і почув мій вислів, як сприйняли б вони його?» Справді-бо, величезна це відповідальність — стати зі своїм твором перед таким високим судом і такими слухачами і звітувати про свою творчість перед ними як нашими оцінювачами і свідками.

3. Але далеко більше заохочення від попереднього матимеш, якщо задасися питанням: «Як оці мої твори оцінять потомки?» Зрештою, якщо декого на самому початку опановує тривожний сумнів, чи, бува, зможе він створити щось, що переживе його самого і сучасну йому добу, то всі плоди такого духу неодмінно прийдуть на світ незрілими і сліпими недоносками, подібно як недоношений людський плід, а через те не заживуть собі слави в майбутніх віках.

РОЗДІЛ XV

1. До пишності, величавості й сили стилю вельми спричиняються, мій друже, також ті уявлення, які дехто називає зримими образами. Узагалі уявленням вважають будь-яку думку, яка може втілитись у слово. Але ми вживаємо тут цей термін у тих випадках, коли мова завдяки натхненню і пафосу унаочнюється, і ми неначе показуємо слухачам те, про що розповідаємо.

2. Ти сам, зрозуміло, усвідомлюєш, що уявлення в красномовстві служать іншій меті, ніж у поезії, бо завданням поезії є зворушити слухача до глибини, а ораторської промови — переконати. Усе ж той чи той вид літератури ставить перед собою ту саму мету — промовити до душ слухачів і схвилювати їх:

Не насилай на мене, мамо, я прошу тебе,
Цих дів змієволосих, кровожерливих.
Ось близько, тут вони, ось раять вже мене!¹

Або в іншому місці:

Куди ж мені тікати? Вона вб'є мене!²

Тут поет сам побачив Еріній і неначе змусив своїх слухачів побачити те, що сам собі уявив.

3. Евріпід у своїх трагедіях наполегливо намагається відтворити головним чином дві пристрасті: божевілля і кохання. У цьому, як ні в чому іншому, він неперевершений, хоч не цурається змальовувати й інші почуття. Незважаючи на те, що Евріпід від природи зовсім не схильний до зображення величного, усе ж він спроможний у багатьох випадках сягнути вершин трагічного, а подеколи змалювати високе. До нього з повним правом можна віднести слова Гомера про лева:

Звільна хвостом по клубах обох себе він шмагає
І по боках, наганяючи хіті собі бойової³.

4. Геліос, вручаючи Фаєтонові віжки, каже:

Не наближайсь лиш до ефіру Лівії;
Вологи там немає, і потягнуть враз
Униз твій повід коні...⁴

І далі каже так:

Шукай, мій сину, де семи Плеяд зірки. —
Схопив син віжки, мову вчувши батькову,
Бичем ударив рисаків окрилених.
Вони ж умить злетіли у небесну вись.
А ззаду батько на баскім коні летить.
І радить сину: «Коней ось туди керуй,
Тепер сюди, відтак туди...»

Хіба не складається враження, що поет у своїй уяві зі-
йшов разом з ними на колісницю і, розділяючи їхню небез-
пеку, сам мчить на цих конях? Адже ніколи він не зумів би
створити таку картину, якби його уява не гналася разом з
ними по небесних просторах. Подібне враження справля-
ють слова, які він укладає в уста Кассандри⁵:

А ви, троянці конелюбні...

5. До далеко сміливіших образів вдається Есхіл, як це
видно з його твору «Семеро проти Фів»:

Сім полководців грізних лиш зустрілися —
Бика убили; кров злили в чорний щит
І, руки в ній змочивши, присяглись усі
Аресом, Еніо і кровопійником
Холодним Жахом...⁶

Усі вони дають священну клятву, готові загинути без
найменшого жалю. Але вряди-годи Есхіл дає картини не-
оброблені, немов непричесані й кострубаті. Незважаючи
на це, Евріпід під впливом честолюбства наслідує його, на-
ражаючись на таку саму небезпеку.

6. Так, у Есхіла царські хороми Лікурга при появі Діоні-
са наповнюються божественним духом:

Весь дім шаліє, кривля ходить ходором⁷.

А Евріпід висловив ту саму думку, але дещо м'якше:

Гора вся разом з нами розшалілася⁸.

На вершини майстерності піднявся і Софокл, коли зоб-
разив сцену смерті Едіпа⁹, який, вмираючи, згідно з волею
богів, сам себе хоронить. А сцену, коли греки, відчаливши
вже від берегів Трої, побачили здалеку привид Ахілла, що
з'явився їм на високій могилі, мабуть, ніхто не зумів би
більш наочно змалювати, хіба що Сімонід¹⁰. А втім, годі на-
водити всі такі приклади.

8. Зрештою, як я вже зазначив, подібні картини у поетів тяжіють до неприродності, вони далекі від правдивості зображення, у той час як найціннішими прикметами прозових творів є ймовірність і достовірність зображення. Огидними й відразливими є такі вольності, коли прозова мова стає поезитованою і неприродною, а подекуди навіть нестерпною. Сучасні горе-оратори, клянуся Зевсом, уподібнюючись трагічним поетам, бачать Еріній¹¹, але ці «генії» не можуть ніяк збагнути такої простої істини, що коли Орест вигукує:

Пусти, страшна Ерініє, пусти мене,
Схопила ти мене і тягнеш у Тартар¹², —

то він марить, бо він не при своєму розумі.

9. У чому полягає сила образності ораторського стилю? Очевидно, у тому, що в промову вводиться чимало різноманітних засобів викликання переконливості й схвильованості. Образні засоби, уплетені в канву речових доказів, не лише переконують, а й полоняють слухачів. «Якби хтось, — каже Демосфен, — раптом почув перед судом пронизливий крик, а відтак хтось інший повідомив, що тюрма відкрита і в'язні тікають, то ніхто — старий віком чи молодий — не виявився б настільки байдужим, щоб не прийти по змозі на допомогу. А якби хто-небудь з'явився і сказав: "Ось цей чоловік випустив на волю в'язнів", то такому б не дали слова сказати й розправилися б з ним на місці без будь-якого слідства»¹³.

10. Вдало, клянуся Зевсом, захищав себе Гіперід¹⁴, обвинувачений в тому, що після поразки при Херонеї порадив відпустити на волю рабів. «Цей закон, — сказав він, — вніс не оратор, а сама битва при Херонеї». Коли оратор поряд з викладом речових доказів вдається до художньої образності, то він таким чином виходить за межі простого переконування.

11. У всіх таких випадках ми, слухачі, очевидно, згідно з законом природи сприймаємо лише те, що найбільш значуще, і від сухих доказів наша увага скеровується на те, що вражає нашу уяву і своїм блиском затьмарює речові докази. Це явище цілком закономірне, бо при зіткненні двох чинників сильніший чинник неодмінно слабший.

12. Стільки моїх зауважень про те, як високе проявляється в змісті, ґрунтуючись на наслідуванні або образності.

РОЗДІЛ XVI

1. Тепер з черги запрошується розмова про риторичні фігури, бо вони, як уже мовилося, відповідно вжиті, становлять важливу складову високого стилю. Оскільки, однак, охарактеризувати докладно всі фігури було б не лише важко, а й просто неможливо, то ми для підтвердження наших міркувань маємо намір присвятити увагу тільки деяким фігурам, а саме тим, що надають стилеві піднесеності.

2. Так, Демосфен звітує як керівник держави. Як повинна звучати його звичайна звітна промова? Хіба що так: «Не допустили ви помилки, афіняни, що почали війну за свободу Греції. Адже у вашій історії є вдосталь прикладів такої боротьби. Воістину, не зробили помилки й воїни, що брали участь у марафонському бою, ні ті, що воювали при Саламіні чи Платеях»¹. Проте Демосфен раптом, немов сповнений божественним натхненням і наділений вищим даром, клянеться пам'яттю найдоблесніших героїв Греції: «Ні, безперечно, ніяк не помилилися ви, клянусь ім'ям тих, хто боровся при Марафоні в перших рядах»². Складається враження, що він клятьбою, як стилістичною фігурою, яку я назву тут апострофою, звеличив предків, немов богів, показуючи, що іменем полеглих на полі слави можна клястися так само добре, як іменами богів. А судячому він зумів нав'язати спосіб мислення, властивий тим, хто колись віддав життя за батьківщину, звичайне наведення доказів замінив надмірно піднесеним стилем і пафосом, завдяки чому навіть дивна і незвичайна клятва здається правдоподібною. Водночас він уселив у душі слухачів переконання про їхню правоту, немов подав їм цілющий і чудодійний засіб, а вчинив він так, щоб окрилені похвалою афіняни відчували не меншу гордість за поразку у війні з Філіппом, ніж за славнозвісні перемоги при Марафоні й Саламіні. У такий спосіб за допомогою застосування однієї риторичної фігури він зумів сповна здобути прихильність слухачів.

3. Однак дехто твердить, що зразок такої клятьби трапляється вже в Евполіда³:

Клянуся Марафоном і щитом своїм:

Ніхто з них мого серця не засмутить вже.

Усе ж не кожна клятва сама собою велична, а все залежить тут від місця, способу, обставин і причин її виголошення. У Евполіда це звичайна собі клятва, до того ж не звернена до афінян, які в той час процвітали і не потребували втішення. Далі, поет у своїй клятві не боготворив воїнів, щоб серця слухачів пройнялися почуттями, достойними їхньому подвигу; він замість того щоб поклястися воїнами, що загинули на полі бою, поклявся неживим поняттям — битвою. У Демосфена, навпаки, клятва стосується переможених для того, щоб афіняни поразку при Херонеї не вважали лихом, його клятва, як я вже сказав, одночасно доводить правоту поведінки афінян і є прикладом, клятвеним підтвердженням, похвалою, нарешті, заохоченням.

4. Але оратору можна було зробити закид: «Що ти теревениш? Ти, як керівник держави, винен у поразці, а клянешся перемогою». Тож Демосфен далі у промові зважає кожне слово і дуже обережно вживає слова, немовби повчаючи, що навіть у стані схвилювання слід зберігати глузд. Він говорить про тих воїнів, що воювали при Марафоні, про тих, що брали участь у морській битві при Саламіні й Артемісії⁴, і про тих, що стояли в бойовому строю при Платеях, але ні разу не вживає слово «переможці», ніде не називає результату битв, бо в цих він був успішний, а битва при Херонеї закінчилася поразкою. Щоб знешкодити можливий закид з боку слухачів, він тут же додає: «Їх усіх наше місто, Есхіне⁵, вшанувало похороном на державні кошти, а не лише тих, які успішно билися і перемогли».

РОЗДІЛ XVII

1. У цьому місці доречно поділитися з тобою, мій друже, одним моїм спостереженням. Коротко кажучи, йдеться про те, що риторичні фігури за своєю природою прислужуються певною мірою високому стилю і, у свою чергу, самі в дивний спосіб зазнають його впливу. Де і як це відбувається, я зразу скажу. До речі, зловживання фігурами будить підозру, що в них прихована якась пастка, підступ або навіть обман. Ризковано зловживати ними в тих випадках, коли оратор звертається з промовою до верховного судді, особливо ж до самодержців, царів, полководців, взагалі до людей, які мають високі становища. Бо такі слухачі зразу

обурюються, коли бачать, що досвідчений оратор своїми словесними фігурами хоче їх збити з пантелику, як наївних хлопців. Деякі з них навіть упадають у лютю, вважаючи неправильні умовиводи за ознаку легковаження їхньої особи, а якщо навіть угамують гнів, не дають себе переконати промовою. Звідси висновок, що та риторична фігура найкраща, коли не помітно, що це фігура.

2. Ось тут-то виручає високе й патетичне. Воно боронить оратора від закиду про зловживання фігурами й подає йому неоціненну допомогу. Річ у тім, що будь-який спритно вжитий оратором прийом під прикриттям прекрасного й високого стає непомітним і не викликає ніякої підозри. Проречистим доказом цього може служити наведений вислів: «Клянусь загиблими при Марафоні». Бо чим зумів тут оратор приховати риторичну фігуру? Очевидно, її власним блиском. Подібно до того, як бліде місячне сяйво тьмяніє при появі сонця, так і риторичні трюки приховуються, окутані звідусіль високим.

3. Подібне явище спостерігається і в живописі. Хоч там світло і тінь виражені кольорами на тій самій площині, усе ж світло сприймається нами першим, до того ж воно здається нам не лише головним, а й далеко ближчим елементом. Так само патетичне й високе в літературних творах ближчі нашим серцям завдяки якійсь спільності з нами і через свій блиск, тим-то наша увага скеровується на них раніше, ніж на риторичні фігури, штучність яких вони собою затьмарюють, немов окутавши серпанком.

РОЗДІЛ XVIII

1. А що можна сказати про такі фігури, як пряме і непряме запитання? Хіба не завдяки образній силі фігур мова цього ж Демосфена стає далеко переконливішою і виразнішою? Послухаймо його: «Чи не хочеться вам часом, скажіть мені, прогулюючись сюди-туди, запитувати один одного: “Що чувати нового?” А хіба може бути щось новіше, ніж те, що македоняни завойовують Елладу?

— Чи це правда, що Філіпп помер?

— Ні, клянусь Зевсом, ще ні, але слабує. Та й яка для вас різниця? Адже навіть якби з ним щось сталося, ви вмить постаралися б про нового Філіппа...»¹

В іншому місці він каже:

«Не вирушити нам з флотом проти Македонії?»
Де в такому разі там причалимо? — запитав хтось.
Сама війна знайде слабі місця в становищі Філіппа»².

Якби ця думка була висловлена просто, вона не справила б ніякого враження. А тут схвильованість, швидке чергування запитань і відповідей, відповіді самому собі, ніби співрозмовникові, зробили за допомогою цієї риторичної фігури мову не лише більш піднесеною, а й переконливішою.

2. З іще більшою силою діє патетичне тоді, коли нам здається, що не оратор за ним ганяється, а сама обставина його породжує. Запитання, поставлене самому собі, і відповідь на нього відтворюють спалах схвильованості. Подібно до того, як люди, яким поставлено запитання зненацька, відповідають на нього правдивіше й жвавіше, так і живання оратором запитань і відповідей створює у слухача враження, що він не підготував їх заздалегідь, а виникли вони мимовільно й напихваті. Таким прийомом він сильніше впливає на слухачів. Одним з найпіднесеніших вважається така фраза Геродота... (У рукописі бракує чотирьох сторінок, які містили висновки про фігури).

РОЗДІЛ XIX

1. ...Рвуться вперед слова, не пов'язані з собою, і пливуть, немов потік, ледь не обганяючи самого оратора. Так, Ксенофонт каже: «Вони, підійшовши до себе вприпул, проштрикували один одного, боролись, убивали, вмирили»¹.

2. Подібно звучать слова Еврілоха:

Ліс пройшовши, як ти наказав, Одіссею пресвітлий,
В виярку ми незабаром знайшли, на видному місці,
Складений з тесаних брил кам'яних будинок чудовий².

Ці слова, відірвані одне від одного, але сповнені руху вперед, справляють враження стрімкого бігу, у якому вони водночас стримують себе взаємно і підганяють. Враження цього домігся поет за допомогою безсполучникового поєднання слів.

РОЗДІЛ XX

1. Сильне враження справляє зазвичай поєднання кількох риторичних фігур, коли дві або три фігури, немов уклавши союз для взаємодії, намагаються наввипередки надавати мові більшої сили, переконливості й краси. Це стосується, приміром, уривка з промови Демосфена проти Мідія, де безсполучникове поєднання слів чергується напереміж із повторами і наочним зображенням: «Багато лиха, про що потерпілий навіть не зважить ся сказати кому-небудь, кривдник може заподіяти йому своєю поведінкою, поглядом, голосом»¹.

2. Відтак Демосфен несподівано переходить до нових безсполучникових поєднань слів і повторів, немов боячись, щоб згадані фігури не загальмували плавної течії мови. Річ у тім, що зупинка означає спокій, а неспокій є ознакою пристрасті, бо в пристрасті виявляється пал і рух душі. «Поведінкою, поглядом, голосом; у тому випадку, коли він поводить ся нахабно, вороже, якщо пускає в хід кулаки, якщо він зневажає його як раба».

Застосовуючи такий прийом, оратор, немов кулачник, сипле удар за ударом на переконання суддів.

3. Далі, неначе буревій, починає новий наступ: «Якщо той пускає в хід кулаки, якщо б'є по лиці, то такими діями він виводить з рівноваги людей, які не звикли, щоб їх зневажали. Ніхто ніякими словами не зумів би передати цю гидоту». Демосфен так зберігає природу повторів і безсполучникових поєднань слів за допомогою постійного їхнього чергування, через те порядок у нього має щось з безпорядку, а безпорядок виглядає упорядкованим.

РОЗДІЛ XXI

1. А тепер, якщо воля, встав у мову сполучники, як це любляють робити послідовники Ісократ: «Ніяк не можна залишити поза увагою те, що кривдник може заподіяти йому чимало лиха насамперед своєю поведінкою, далі поглядом і, нарешті, самим голосом». Учинивши це, зразу помітиш, як завдяки сполучникам вгамовується поривчастість і стрімкість схвильованої мови, як притупляється її гострота й гасне блиск.

2. Подібно до того, як би хтось зв'язав ноги бігунам і через те позбавив їх змоги рухатись, так і пристрасна мова, опутана сполучниками й іншими додатками, загальмовується, бо вона втрачає свободу бігу й швидкість, як поступово втрачає її снаряд, випущений з катапульти.

РОЗДІЛ XXII

1. До цього роду фігур належить також перестановка. Вона полягає у зміні природного порядку слів або думок, будучи непомильною ознакою сильної схвильованості. Річ у тім, що люди, справді розгнівані або налякані, обурені чи охоплені ревнощами або якимсь іншим почуттям (а почуттів така безмежна кількість, що їх ніхто не в змозі перелічити), у розмові відходять від теми, часто почавши одне, перескакують на щось інше, уставляють у розмову щось зовсім недоречно, потім знову вертаються до початку; у душевному сум'ятті вони метаються навсібіч, немов гнані перемінним вітром, міняючи на тисячу ладів думки, мовні звороти й природний їхній порядок. Подібно у визначних письменників перестановка слів є засобом відображення цього природного душевного стану людини. Адже мистецтво тоді досконале, коли воно нагадує природу, а природа сягає вершин, коли в ній таїться непомітне для ока мистецтво.

У Геродота¹ фокієць Діонісій у своїй промові каже так: «На вістрі меча лежить, іонійці², наша доля; або ми будемо вільними, або рабами, до того ж рабами-втікачами. А тепер, якщо ви готові піти на тяжкі випробування, бо саме нині вам доведеться скрутно, ви переможете ворогів».

2. Природний порядок слів повинен бути такий: «Іонійці, тепер настав слушний час піти на подвиг. На вістрі меча лежить ваша доля». Але Геродот переставив звертання «іонійці» і почав зразу від скрути, немовби страх перед навислою небезпекою не дав йому змоги насамперед звернутися до слухачів. Відтак він змінив порядок думок. Раніше ніж сказати, що їм треба потрудитися для свободи (саме до цього він закликає співвітчизників), він називає причину, заради якої їм слід узяти на себе цей труд, кажучи: «На вістрі меча лежить наша доля». Через те у слухачів складається враження, що його промова непередготовлена заздалегідь, а виголошена наспіх під впливом певних об-

ставин. Ще більшим хистом розривати за допомогою перестановки те, що від природи нерозривне й цільне, володіє Фулідід. Демосфен, щоправда, не такий сміливий, як Фулідід, але він найщедріше із усіх застосовує риторичні фігури і використанням перестановок досягає великої сили переконливості й, клянучи Зевсом, безпосередності вислову; тільки він один здатний втягнути своїх слухачів у вир довгих перестановок.

4. Він любить часто-густо, залишивши незакінченою вже розпочату думку, яка через те неначе повисає у повітрі, вставляти в середину промови одна за одною нові думки, узяті десь ззовні, у якомусь незвичному і загально неприйнятному порядку, через те слухачу доводиться хвилюватися, чи, бува, промова не розпадеться вщент, і разом з оратором переживати цю небезпеку. Нарешті, після деякого часу той робить довгожданий висновок. Саме завдяки таким сміливим і ризикованим перестановкам Демосфен уміє зворушити до глибини слухачів. Таких прикладів є сила-силенна, тому наводити їх немає тут ніякої рації.

РОЗДІЛ XXIII

1. Також уживання імен у різних відмінках, нагромадження, зміна стилю і наростання, як тобі відомо, вельми прикрашають мову, сприяючи піднесеності й патетичності. Але в який спосіб? Чи може заміна відмінків, часів, осіб, чисел і родів урізноманітнювати мову?

2. Стосовно заміни однини множиною, то я вважаю, що вона не лише прикрашає ті фрази, де слово, будучи формально одниною, виявляється, коли добре приглянутись, за своїм значенням множиною.

Люд незліченний

Вигукнув разом: «Тунці!» — і зарілось усе побережжя!

Особливої уваги заслуговують ті випадки, коли вжиття множини замість однини звучить величавіше і своїм множинним поняттям справляє сильніше враження, ніж однина.

3. Сюди належать слова Едіпа про себе самого в трагедії Софокла:

...О мій шлюбе, шлюбе мій!

Те лоно, від якого народився я,

Моє прийнявши сім'я, породило знов
Синів братами батька однокровними
І дочок — сестер від тієї ж матері, —
Ганьба, якої людський рід не знав іше².

Насправді в цьому місці йдеться лише про одне ім'я — Едіп, а з другого боку — Іокаста. Але висловлення числа в множині посилило враження від нещастя. У подібному значенні збільшено число в іншому вірші:

Вийшли Гектори, вийшли й Сарпедони³.

Те саме стосується уривка з твору Платона про афінян, який я вже наводив в іншому місці.

4. «Адже ні Пелопси, ні Кадми, ні єгиптяни, ні данайці, ні інші, що народилися варварами, не живуть разом з нами; але ми живемо, як справжні греки, не вступаючи в шлюбні зв'язки з варварами...»⁴ і т. д. Само собою зрозуміло, що при такому нагромадженні імен у множині розповідь звучить величавіше. Усе ж до такого прийому доцільно вдаватися лише в тих випадках, коли сам предмет допускає звеличування, множинність, перебільшення чи патетичність, причому бажано обмежуватись однією з цих фігур або поєднанням кількох, бо повсюдне начіплювання стилістичних брязкалець тхнуло б невинуватою штучністю.

РОЗДІЛ XXIV

1. Буває і навпаки: інколи піднесено звучить вираження множинного поняття однією. «Потім увесь Пелопоннес розколовся»¹, — каже один автор. А інший пише: «Коли Фрініх поставив свою драму «Здобуття Мілета», театр залився слізьми»². Зведення розрізаних одиниць в одне ціле надає поняттю предметної відчуженості.

2. Причина такого прикрашування мови в обох випадках, на мою думку, є та сама. Адже там, де за смыслом потрібні іменники в однині, їхнє несподіване перетворення в множину привертає до себе особливу увагу, а де звичайно має бути множина, її перехід у свою протилежність створює якусь милозвучну єдність і своєю несподіваною появою справляє сильне враження.

РОЗДІЛ XXV

Коли події минулих літ подаються, немовби вони відбуваються в теперішньому часі і неначе ти стаєш їх очевидцем, то тоді розповідь стає жвавим і наочним змалюванням дії. Так, приміром, Ксенофонт пише: «Хтось ненароком упав під коня Кіра і, лежачи під його копитами, розтинає його живіт кинджалом. Кінь стає дибки, скидає Кіра, а той падає на землю»¹. Таку манеру розповіді залюбки застосовує Фукідід.

РОЗДІЛ XXVI

1. Рівно ж заміна осіб має властивість увиразнювати мову, викликаючи у слухача враження, наче він сам перебуває в гущі описаних подій:

Так сказав би ти: два війська на битву одні проти одних
Вийшли нітрохи не втомлені — так вони бились завзято¹.

А в Арата читаємо таке:

Не вирушай у цьому місяці на розколихане море².

2. Подібно висловлюється Геродот:

«Від міста Елефантини ти попливеш уверх ріки і вступиш на рівну долину. Пройшовши цей край, сідай на інший корабель, пливи два дні, тоді ти прибудеш у велике місто, яке називається Мероя»³. Хіба ти не помічаєш, мій друже, як письменник, полонивши твою увагу, веде тебе по різних місцевостях, як перетворює твій слух у зір? Усі такі безпосередні звертання немов утягують слухача до безпосередньої участі в дії, про яку ведеться розповідь.

3. Кожний раз, коли розповідаєш, розповідай так, щоб склалося враження, що розмова ведеться не з усіма, а лише з кимось одним:

Та про Тідіда не дізнався б ти, де він воює...⁴

Таким стилістичним прийомом ти сильніше вплинеш на слухача, заохотиш його до більшої уваги і, так би мовити, запросиш його до співучасті в тому, що відбувається, бо безпосередні звертання до слухача будять у ньому зацікавлення до розповіді.

РОЗДІЛ XXVII

1. Трапляється також, що той чи той письменник, розповідаючи про якусь особу, раптом міняє спосіб розповіді й сам ставить себе на її місце. Така риторична фігура є виявом збудженого стану оповідача.

Гектор кричав до троян, закликаючи голосом дужим,
На кораблі щоб напали, скривавлену здобич лишивши:
— Тільки побачу, що хтось кораблі обминає ворожі,
Смертю він тут же загине...¹

Поет тут, як звичайно, розповідає від себе, але сувору погрозу неочікувано, без будь-якого переходу, подає від імені розгніваного вождя. Вона звучала б холодніше, якби він устатив слова: «Гектор сказав те-то і те-то». У цьому випадку поет змінив форму розповіді раніше, ніж устиг указати на зміну оповідача.

2. Зрозуміло, що користуватися таким стилістичним прийомом доцільно тоді, коли гостра необхідність змушує письменника без загайки переходити в розповіді від однієї особи до іншої. Так, у Гекатея² читаємо таке: «Стривожений Кеїк наказав потомкам Геракла негайно покинути його країну: «Адже я не можу вам нічим допомогти. Отже, аби ви самі не загинули і мені не зашкодили, ідіть собі геть звідси в якусь іншу країну»».

3. А Демосфен у промові проти Арістогітона за допомогою заміни осіб в інший спосіб висловив схвильованість і раптову зміну становища: «Невже між вами не знайдеться ніхто, хто б не обурився і не спалахнув гнівом з приводу того, що цей мерзотник і безсоромник чинить такі неподобства? Він... о ти, наймерзенніший з мерзотників, коли для тебе закрито свободу слова, але не ґратами й не брамами, бо їх все-таки можна відчинити...»³ Не закінчивши розпочату думку, оратор раптом перейшов до чогось іншого й спересердя обірвав майже вже завершений початок речення і розподілив між дві різні особи: «він» і «ти», «наймерзенніший з мерзотників», відтак, хоч він, як здавалось на перший погляд, відійшов від Арістогітона і дав йому спокій, однак у приступі схвильованості тим навальніше на нього нападає.

4. Не інакше промовляє Пенелопа:

З чим, окличнику, від женихів ти прийшов благородних?
Чи не сказать Одіссея божистого вірним служницям
Всю залишити роботу й вечерю для них готувати?
Краще б не сватались більше до мене і тут не збирались,
Хай би востанне вони тут вечеряли в мене сьогодні!
Надто сюди ви вчащаєте, спадщину всю, весь достаток
Нищите ви в Телемаха розумного! Видно, ніколи,
З часу, як дітьми були, від батьків ви своїх не чували,
Як Одісей богорівний до ваших поставився рідних?..⁴

РОЗДІЛ XXVIII

1. Ніхто, гадаю, не зважився б заперечувати, що високому стилю в пригоді стає перифраза. Бо як у музиці основний тон стає приємнішим завдяки так званим побічним тонам, так перифраза, співзвучна основному вислову, значною мірою помножує красу речення; особливо це має місце тоді, коли вона не надута й не заяложена, а утворена милозвучно.

2. Проречистим доказом цього може бути вступ до надмогильної промови в Платона: «Цих людей ми належно вшанували за їхні заслуги, а тепер вони вирушають у дорогу, призначену їм долею, супроводжувані всім містом і кожний з них своїми рідними»¹. Платон назвав тут смерть «дорогою, призначеною долею», а влаштування врочистого похорону — публічними проводами батьківщини.

Хіба не увиразнив він прекрасно свою думку в такий спосіб? Хіба не надав він простому вислову поетичного польоту і не пронизав його милозвучністю добірної перифрази?

3. А Ксенофонт каже так: «Ви труд визнаєте провідником до щасливого життя. Найпрекрасніше і найбільш підхоже для воїнів добро ви зберігаєте у своїх серцях, бо похвалою ви радієте більше, ніж будь-чим іншим»². Замість сказати: «Ви хочете трудитись», він каже: «Труд ви робите своїм провідником для щасливого життя». Через те, що він у подібний спосіб розгорнув решту своїх міркувань, наповнив свою похвалу величною думкою.

4. Сюди ж належить незрівнянний вислів Геродота: «На тих скіфів, що пограбували її храм, богиня наслала кару — хворобу, якою слабують лише жінки»³.

РОЗДІЛ XXIX

1. Однак перифраза може принести більше шкоди, ніж інші фігури, якщо нею зловживати. Бо тоді вона звучить мляво, тхне пустослів'ям і роздувається надмірно. Навіть сам Платон, який блискуче володів фігурами мови, хоч деколи застосовував їх недоречно, не уникнув цієї хиби. Так, у «Законах» він пише: «Не слід дозволяти поселятися в міс-ті ні срібному, ні золотому багатству»¹. За це він удостоївся уїдливого зауваження: якби він, кажуть, забороняв тримати худобу, то довелось б йому говорити про овече чи коров'яче багатство.

2. Зрештою, досить ми, дорогий Теренціане, наговорилися про вживання риторичних фігур з метою створення високого стилю. Усі вони ставлять перед собою одне і те ж — зробити мову пристрасною і жвавою. Патетичність же невід'ємна від високого так само, як добродішність — від щастя.

РОЗДІЛ XXX

1. Оскільки, однак, думка і її словесний вираз перебувають звичайно у тісному взаємозв'язку, то нам слід розглянути ще докладно інші виражальні засоби. Само собою зрозуміло, немає потреби доводити знаючим людям прописну істину, що вибір точних і виразних слів напрочуд сильно захоплює і чарує слухачів, що він повинен бути предметом першочергової турботи ораторів і письменників, тому що завдяки йому промови, немов найчудовніші статуї, набувають величі й заодно краси, поваги, сили, чарівності та інших прикмет і немов вселяють у неживі предмети душу, наділену даром мови. Справді-бо, у красі слова розкривається світло людського розуму¹.

2. Але надмір гарних слів не завжди корисний, бо прикладати величаві й урочисті слова до нікчемних предметів справляло б таке саме враження, якби хтось на малу дитину надів велетенську трагічну маску. Тільки в поезії і...

(У рукописі немає чотирьох сторінок, у яких автор описує метафори, утворені на основі асоціацій щоденного життя. — *Перекл.*).

РОЗДІЛ XXXI

1. Як соковито і природно висловився Анакреонт: «Не мені гнuzдати нині фракіянку норовисту»¹. Подібно заслуговує похвали оригінальний вислів Феопомпа. Мені принаймні він здається дуже примітним через вдале поєднання змісту й мовного вислову, у той час як Цецілій, незрозуміло чому, ганить його. Ось цей вислів: «Філіпп, — пише Феопомп, — відзначався вмінням проковтнути в разі необхідності найнеприємніші речі»². Адже народний вислів інколи виявляється набагато виразнішим від оздобленої фрази, тому що його смисл стає зрозумілим завдяки щоденному вживанню, та й те, до чого ми звикли, будить у нас більше довіри. Тим-то вислів «проковтнути речі» стосовно людини, яка терпеливо й навіть радо переносить ганьбу та образи заради особистої вигоди, вжитий цілком доречно.

2. Те саме можна сказати про деякі вислови Геродота: «Клеомен у приступі божевілля порізав кинджалом своє тіло на дрібні шматки, аж, пошматувавши себе цілковито, сконав»³. А в іншому місці він пише: «Піф бився на кораблі так довго, поки весь не був пошматований на кусні»⁴. Ці вислови, щоправда, межують з просторіччям, але просторічними вони не є через свою виразність.

РОЗДІЛ XXXII

1. Щодо кількості метафор, Цецілій, здається, приєднується до думки тих, які дотримуються правила, що в одному реченні можна вживати лише дві, на крайній випадок три метафори. Щодо цього зразком може бути Демосфен. Метафори доцільно вживати там, де почуття, вируючи, мов гірський струмок, підхоплюють більшу кількість метафор і насильно тягнуть за собою.

2. Так, Демосфен каже: «Люди нікчемні, підлесники, шкідники власної батьківщини, пропили раніше свободу Філіппу, а тепер пропивають Александру, своє благополуччя міряють ситістю свого живота й найганебнішою хіттю; вони занапащають нашу свободу і незалежність від будь-якої держави, тобто те, що колись для греків було вершиною і мірилом усіх благ...»¹ Тут гнів оратора на зрадників батьківщини заслоняє собою весь достаток образних засобів.

3. На думку Арістотеля і Теофраста², надто сміливі метафори можна пом'якшити, уводячи такі слова, як-от: «так би мовити» або «начебто», або «якщо можна так висловитись», або «якщо вжити дещо сміливіший вислів». Такими виправданнями, як вони доводять, пом'якшується сміливість тої чи тої метафори.

4. Я, звичайно, поділяю їхню точку зору, усе ж вважаю, як уже я зазначив при розгляді фігур, що виправданням уживання багатьох сміливих метафор можуть бути доречно і сильна схвильованість промови, а також її благородна велич, вони-бо в стрімкому розгоні підхоплюють усе інше і женуть перед себе, допускаючи навіть найсміливіші метафори як конче потрібні і не дають змоги слухачеві призадуматися над питанням, чому там чи там ужито багато метафор, тому що йому мимоволі передається запал оратора.

5. Але як у міркування загального змісту, так і в описи вносять особливу образність вдало розсипані й взаємопов'язані тропи. З їхньою допомогою Ксенофонт чудово описав будову людського тіла³, а просто-таки божественно зробив це Платон⁴. Людську голову він назвав фортецею, додаючи, що між нею і грудьми є шия, неначе перешийок, хребці створені для підтримування, мов дверні завіси; насолода буває приманкою людських нещасть, язик — це суддя смаку, серце — це клубок жил і джерело швидкоплинної крові, а сховано воно в сторожовій будці; судини він називає вузькими вуличками і каже, що для серця, яке тріпоче в очікуванні небезпеки або при спалаху гніву, боги придумали захист від надмірного збудження, вони-бо вклали в груди легені, м'які, безкровні, з дірочками всередині, схожі на губку, щоб серце в розпалі гніву не зазнало пошкодження, а вдарялось у м'яку підкладку; осередок похоті він називає жіночою кімнатою, а оселю гніву — чоловічою кімнатою; селезінка — це пральня нутрощів, тому що вона росте й набухає, коли наповнюється відходами. «Потім, — каже Платон, — боги покрили все плоттю, розтягнувши її зверху, немов повсть, як захист від зовнішніх впливів». Кров він називає поживою плоті. Для живлення, — продовжує він, — боги провели по всьому тілу, немов на городі, канали, щоб волога з жил пливла, мов з невисихаючого джерела, розходячись по тілу, яке схоже на долину з вузькими рівчачками. А коли наближається кінець життя,

узи душі розриваються, як корабельні канати, і душа ви-хоплюється на волю.

6. Таких і подібних прикладів у Платона безліч, але наведені приклади достатньо доводять, наскільки величні образні засоби своєю природою, як метафори надають сти-леві піднесеності, як особливо забарвлюють вони патетич-ні й описові місця твору.

7. Проте само собою ясно, що у вживанні тропів, як будь-яких інших мовних прикрас, не слід перебирати міру. Із цього приводу здорово-таки кепкують із самого Платона за те, що він часто-густо, немов у словесному сп'янінні, за-хоплюється надмірними й несмачними метафорами, а та-кож алегоричною пишномовністю. Так, в одному місці він пише: «Нелегко помітити, що суспільство повинно бути сумішшю громадян, схожою на посуд, у якому налите вино сильно піниться, але, приборкане іншим, тверезим богом, здружується з ним, утворюючи благородний і помірний на-пій»⁵. Називати воду тверезим богом, а змішання вина з во-дою — покаранням вина, — на таке, кажуть огудники, зва-жився б лише мізерний поет, до того ж у нетверезому стані.

8. Приєднуючись до таких хулителів, Цецілій, у свою чергу, вишукує подібні огріхи у Платона, а у своєму творі про Лісію⁶ він навіть зважився поставити Лісію вище від Платона. А домовився він до того, засліплений двома по-чуттями; з одного боку, він любить свого Лісію більше, ніж себе самого, а з іншого боку, ненавидить Платона далеко більше, ніж любить Лісію. Через оцю упередженість його твердження не знайшли загального схвалення, на яке він розраховував. Дійшло до того, що він Платону, сповнено-му, за його словами, всіляких хиб, протиставляє як бездо-ганного й зразкового письменника не когось іншого, а... Лісію. Такий погляд не має нічого спільного із здоровим глуздом.

РОЗДІЛ XXXIII

1. Допустимо, що є письменники справді бездоганні й без будь-яких хиб. Усе ж найперше варто з'ясувати загальне питання, що в поезії і прозі цінніше: видатний твір з деяки-ми недоліками чи посередній за своєю значимістю, але в цілому пристойний і без похибок. Відтак, далєбі, варто

вирішити питання, що важливіше в тому чи тому творі — велика кількість гарних рис чи їхня висока якість. Ці питання потребують, щоб на них дати чітку відповідь, бо вони мають тісний зв'язок з дослідженням природи високого.

2. Щодо мене, то я відстоюю думку, що великі твори не безгрішні. Адже всебічна коректність таїть у собі небезпеку перетворитись у дріб'язковість. Великі творіння, подібно як величезні багатства, обов'язково супроводжує певна неуважність. Можливо, це й правомірно, що посередні й незначні письменники, задовольняючись малим і не рвучись до вершин, як правило, не допускаються помилок і проявляють обережність, у той час як великі творці при своїй величчї не раз спотикаються.

3. Однак мені достеменно відомо й те, що при огляданні людських творінь увага (якось воно так ведеться) зосереджується переважно радше на їхніх недоліках, аніж на достоїнствах, та й у пам'яті залишаються надовго вади, а гарні прикмети скоро забуваються.

4. Я сам навів чимало недоліків, помічених як у Гомера, так і в інших великих письменників. Що ж, не викликали вони, звичайно, у мене захоплення, але всі ці упущення я не вважаю свідомими помилками, а радше недоглядами, допущеними випадково через неуважність великого творця. Однак я не сумніваюся, що визначні твори, хоч і до кінця не довершені, усе ж попри свої огріхи заслуговують того, щоб їм присудити першість, хоч би за одну велич їхнього змісту. Хоч, безперечно, бездоганним поетом виявився Аполлоній у своїй поемі про аргонавтів¹, а Феокриту пощастило прославитися своїми буколіками², за винятком кількох, усе ж навряд чи ти волів би бути Аполлонієм, а не Гомером.

5. Далі. Невже Ератосфен у своїй невеличкій поемі «Ерігона»³, вільній від будь-яких недоліків, справді стоїть вище як поет від Архілоха, який у пориві божественного натхнення, яке не піддається ніяким правилам, несе на хвилях своєї творчості чимало зайвого? Невже у ліриці ти волів би бути Вакхїлдом⁴, ніж Піндаром⁵, а в трагедії Іоном Хіоським⁶, ніж Софоклом? Вакхїлід і Іон — бездоганні поети, бо пишуть вони стилем гарним і відшліфованим, а Піндар і Софокл у натхненні неначе осявають усе яскравим світлом, але часто, незрозуміло чому, несподівано пригаса-

ють і падають з висоти. Усе ж ніхто при здоровому глузді не зважився б усі твори Іона, разом узяті, оцінити вище за одного Софоклового «Едіпа».

РОЗДІЛ XXXIV

1. Якщо вже оцінювати письменників за кількістю, а не за вартістю їхніх творів, то й Гіперіда по праву слід було б поставити вище за Демосфена. Адже мова в нього багатша й добірніша, до того ж постійно ледь-ледь не досягає вершин. Нагадує Гіперід атлета, який у п'ятиборстві віддає пальму першості знаменитим суперникам, але перемагає всіх менш досвідчених.

2. Гіперід наслідує всі кращі прикмети стилю Демосфена, за винятком, мабуть, порядку слів; притому він засвоїв привабливі риси стилю Лісія. Тим-то там, де треба, його мова відзначається простотою; не властива йому сувора послідовність викладу і стилістична одноманітність Демосфена, та й характеристики осіб він подає невимушено, з приємною привабливістю, незрівнянні його дотепи, викривальна гострота, шляхетність мислення, витончена іронія; його жарти завжди добропрстойні й не такі різкі, як аттичних дотепників, а вишукані. Він не від того, щоб із декого здорово покепкувати, посміятись досхочу, дошкульно вколоти, але без образи; коротко, йому притаманна незрівнянна привабливість. Він митець викликати співчуття, володіє хистом інтересно розповідати про те і се і, так би мовити, на одному диханні перебігти всю дорогу до мети. Хіба не високопоетична його оповідь про Латону?¹ А його знаменита надгробна промова², виголошена так урочисто, як, на мою думку, не зумів би ніхто інший!

3. А Демосфен безпорадний у характеристиках, схильний до стислості, далекий від парадності й словесної гнучкості; переважно бракує йому всіх тих якостей, про які була мова вище. Де Демосфен намагається показати свою дотепність і витонченість, там він просто-таки стає смішним; а коли пробує хоч трішки проявити привабливість, то в нього нічого із цього не виходить. Якби так йому заманулося написати безпретензійні промови про Фріну або Афіногена³, то тут перевага Гіперіда не викликала б ніякого сумніву.

4. Хоч у Гіперіда немало ораторських достоїнств, усе ж його промова, як мені здається, бракує піднесеності, і вони, будучи плодами тверезого розуму, не хвилюють слухачів і залишають їх байдужими, та й ніхто, читаючи його промови, не зворушується до глибини душі. Інакше маєтись з Демосфеном. Він одразу налаштовується на високий тон, показуючи винятково досконале ораторське мистецтво, натхненну пристрастність, багатство думки, повне самовладання, швидкість мислення, де потрібно, і властиві лише йому одному силу й наснагу. Тільки Демосфен зумів зосередити в собі одному всі дари, немов послані богами, бо людськими дарами годі їх назвати. Саме завдяки згаданим своїм прикметам він перемагає всіх, навіть тих, які йому не поступаються талантом. Немов громом і блискавкою Демосфен приголомшує ораторів усіх часів. І скоріше можна дивитись широко розплющеними очима на спалахи блискавки, ніж опертися його пристрасним промовам.

РОЗДІЛ XXXV

1. Між Платоном і Лісієм існує ще одна тільки. Бо Лісій не може рівнятися з Платоном не тільки величиною достоїнств, а й кількістю; мало того, кількістю його вад перевищує ті прикмети, яким він поступається Платонові.

2. Про що думали видатні письменники, коли, прагнувши довести свої твори до якнайбільшої досконалості, нехтували докладністю зображення деталей? Серед багатьох причин цього явища є та, що природа не вважає нас, людей, за створіння нікчемні й неблагородні, а, навпаки, приводить нас на світ і вводить у життя, немов на якесь свято, щоб ми були глядачами всіх її творінь і ревними її помічниками¹. Вона з самого початку назавжди вселила в наші душі нездоланну любов до всього, що величне і прекрасне, порівняно з нами, більш божественне.

3. Тим-то людина не обмежується спогляданням і роздумами про весь всесвіт, а часто людське мислення виривається поза межі дійсності, яка її оточує, і якщо хтось уважно приглянеться до навколишнього життя, яке важливе місце займає в ньому величне і прекрасне, то вмить зрозуміє, з якою метою ми прийшли на світ.

4. Ось чому, відповідно до природного потягу, нас, клянуся Зевсом, захоплюють не невеличкі струмки, хоч би якими вони не були прозорими й корисними для людей, а Ніл, Дунай і Рейн, а найдужче, звичайно, — Океан. І не вогник, запалений людьми на землі, який дарує нам ясне світло, дивує нас, а небесні світила, хоч іноді бувають затьмарені. А хіба можна визнати за щось більш гідне подиву, ніж кратер Етни, виверження якої викидають з глибинних надр землі камені, цілі скельні брили, а інколи вихлюпують ріки вогню, що виник сам собою десь у підземній безодні.

5. Беручи до уваги все вищесказане, можна дійти такого висновку: як не вражає людей усе, що буденне і звичне, так потрясає їх усе, що незвичайне.

РОЗДІЛ XXXVI

1. Досі ми розглядали прояви високого у творах, де величне тісно пов'язане з необхідним і корисним, тепер годиться наші міркування завершити таким висновком: визначні письменники, хоч вони і не позбавлені хиб, все ж високо піднімаються понад людський рід. Адже тільки високому випало на долю підняти нас до рівня божественної величі, а все інше служить для задоволення необхідних життєвих потреб людини. Відомо, що стилістична бездоганність не наражає письменника на докори, але лише справді величне будить подив.

2. Хіба до вищесказаного слід додавати, що кожен із таких письменників часто-густо всі свої про гріхи окупає одним-єдиним величним і вдалим виразом. А найважливіше — то те, що якби зібрати всі огріхи Гомера, Демосфена, Платона та інших знаменитих письменників і скласти їх до купи, то всі вони разом узяті становили б малесеньку чи радше дрібнесеньку частиночку всієї їхньої чудової творчості. Тим-то всі віки і всі покоління людей, не засліплені божевільною завистю, віддавали їм пальму першості, і нині їм шанобливо віддають, і в майбутньому збережуть для них шану:

Поки ще ріки течуть і дерева вдягаються в зелень¹.

3. Сказав хтось колись, що Колос² зі своєю недосконалістю не стоїть вище від поліклетового³ Дорифора. Йому,

крім інших зауважень, варто вказати на те, що в образотворчому мистецтві предмет захоплення є висока достовірність зображення, а творіння природи захоплюють нас своєю величчю, але лише людям від природи властивий дар мови. Через те в статуях звичайно шукають схожості із зображуваною людиною, а в мові слід шукати, як уже мовилося, того, що піднімає нас над сіру людську буденщину.

4. Усе ж здається мені доречним (і тут наші міркування вертаються до початку нашого трактату), що відсутність хиб у літературних творах є результатом майстерності, а високе, хоч і не витримане до кінця на однаковому рівні, є плодом великого обдаровання, через те слід повсякчасно майстерність залучати на допомогу природі. Лише при їхній обопільній взаємодії може постати досконалий витвір.

Тільки так треба б відповісти на поставлені питання. Зрештою, хай кожний вибере і радіє тому, що йому більше до вподоби.

РОЗДІЛ XXXVII

1. Але вернімся ще раз до метафор. Найближчими їхніми сусідами є порівняння і уподібнення. Вони відрізняються від метафор лише тим, що...

(У рукописі бракує чотирьох сторінок, на яких мова йшла про порівняння і уподібнення, а також починався розділ про гіперболи. — *Перекл.*).

РОЗДІЛ XXXVIII

1. ...смішно звучить, наприклад, і таке речення: «Хіба що мозок пішов вам у п'ятки, і ви розтоптали його»¹. Тимто треба знати міру, дотримуючись якої, доцільно вжити в тому чи в тому випадку гіперболу, бо якщо вийти поза встановлену межу, то частенько гіпербола пропадає, напруження слабне, інколи навіть доходить до того, що створюється враження, цілком протилежне задумові автора.

2. Так, наприклад, Ісократ через своє намагання зобразити все у перебільшеному вигляді потрапляє в якусь дитячу грайливість. Основний сенс його «Панегірика» зводиться до того, аби довести, що Афіни своїми заслугами перед Грецією значно випередили Спарту, але він зразу у вступі каже

таке: «Красномовство володіє такою силою, що спроможне велике зробити малим, мале показати великим, давно відоме змалювати як нове, а зовсім свіжі події подавати немов минулі»². Отут-то міг би хто-небудь зауважити: «Невже ти, Ісократе, і далі думаєш у подібний дивовижний спосіб викладати все, що стосується афінян і лакедемонян?» Адже саме цією надмірною похвалою красномовства Ісократ сам спочатку застерігає слухачів, аби не вірили його словам.

3. Отже, бодай чи не найкращими гіперболами слід визнати, як ми раніше відмічали про фігури, ті, у яких не відчувається перебільшення. Має місце це тоді, коли письменник під впливом сильного збудження застосовує гіперболи, співзвучні величі описуваного. Так чинить, приміром, Фулід в описі повного розгрому афінян у Сицилії: «Сиракузяни, — пише він, — спустившись униз, насамперед убивали тих, які були у річці. Вода вмить забруднилась, але, незважаючи на це, її пили, пили з болотом і кров'ю, мало того, навіть бились за неї»³. Та обставина, що люди пили воду, змішану з болотом і кров'ю, і навіть через неї зав'язалась бійка, робить достовірними нестерпність страждань і безвихідність становища афінян.

4. До гіперболи вдається Геродот у розповіді про воїнів, що билися при Фермопілах: «Там спартанці захищалися мечами, у кого вони ще були, а потім руками й зубами, поки варвари не засипали їх градом стріл»⁴. «Як це можливо, — здивуєшся ти, — зубами битися з озброєними ворогами, і хіба можна бути похованим під купою стріл?» Усе ж такий образ переконливий тому, що, либонь, описувана подія не вигадана заради гіперболи, а, навпаки, гіпербола логічно виникає з описуваної події.

5. Зваживши на це, я не перестану повторювати, що всі сміливі вислови узаконюються і мають виправдання в незвичайних подіях і переживаннях високої напруги. Через те навіть комедійні гіперболи, хоч вони й виходять за межі ймовірного, сприймаються як щось цілком правдоподібне завдяки тому, що вони призначені смішити:

У нього поле менше, ніж паперу лист⁵.

Річ у тім, що сміх завжди є приємним переживанням.

6. Зауважу, що гіперболи полягають як у перебільшенні, так і в надмірному зменшенні, бо в одному і другому випадку

їм властиве одне й те ж — надмірність. Насміхатися з чогось — це ніщо інше, як щось блаженське показати в перебільшеному вигляді.

РОЗДІЛ XXXIX

1. Зі згаданих мною на початку джерел, які породжують високе, залишається нам, мій друже, розглянути ще п'яте — сполучення слів і речень. Оскільки, однак, у двох інших творах¹ я вичерпно виклав усе, до чого дійшов у цьому питанні своїми дослідженнями, то до нинішньої теми хочеться обов'язково додати тільки те, що гармонійне сполучення слів не лише зі своєї природи є засобом переконливості й насолоди, яку дає мова, а й виявляється чудовим знаряддям для надання їй піднесеності та пристрасності.

2. Адже навіть флейта будить у слухачів певні почуття і, немов позбавивши їх розуму, приводить у стан нестямного захоплення. Вона, нав'язавши людині певний ритм, змушує її ритмічно рухатись і пристосуватися до мелодії, хоч би вона була зовсім не музикальною. А звуки кіфари, навіть самі собою беззмістовні, через зміну звучання, взаємодію різних звуків і, нарешті, приємне їхнє поєднання викликають, як сам прекрасно знаєш, чарівне враження.

3. Усе ж вплив музики — це лише слаба подоба й неточний відблиск сили переконування, а не природний прояв людської природи. Якщо так, то чи не повинні ми вважати, що сполучення слів і речень є свого роду гармонією — гармонією мови — дару, притаманного лише людині, яка діє не тільки на слух, а й на душу, породжуючи появу розмаїття назв, думок, уявлень про предмети, красу і милозвучність (властивість ця присуща нам від народження і з нею ми зріднилися)? Поєднанням і різноманітністю своїх звуків мовна гармонія непомітно вселяє в душі слухачів почуття, якими сповнений сам оратор, і змушує переживати їх разом з ним. А хіба гармонійне сполучення думок і слів не служить високому? Як тут не дійти висновку, що така мовна гармонія своїми засобами не зачаровує нас і, повністю оволодівши нашими почуттями, не прилучає нас до чогось величного, врочистого й високого, тобто до всього благородного, чим вона сама наповнена? Заперечувати цю без-

сумнівну істину, вивірену довговіковим досвідом усього людства, було б доказом явного безглуздя.

4. Величним за своїм змістом і справді чимось чудовим є, на наш погляд, те, що сказав Демосфен з приводу однієї постанови народних зборів: «Рішення це відвело, немов хмару важку, небезпеку, яка нависла над містом»². Це речення вражає як глибиною думки, так і гармонією слів. Бо складене воно в дактилічному ритмі, найблагороднішому й найпрекраснішому з ритмів, тож не дивно, що цей ритм став героїчним розміром, найвеличнішим з усіх нам відомих. Спробуй-но переставити зі свого місця на будь-яке інше слова: «Відвело, немов хмару важку». Наприклад, сказати так: «Рішення це, немов хмару важку, відвело небезпеку, яка нависла над містом», або якщо усунути лише один склад і сказати: «Мов хмару важку відвело», то тоді усвідомиш, як вдала гармонія слів нерозривно пов'язана з високим. Річ у тім, що у вислові «немов хмару важку» слово «немов» входить у склад дактилічної стопи. Якщо відняти лише один склад «мов хмару важку», то тоді через таке скорочення пропадає високе. Якщо ж додати один склад «немовби хмару важку», то смисл, щоправда, залишиться той самий, але втрачається ритм, а через порушення ритму слабне і зникає суть високого.

РОЗДІЛ XL

1. Іще одне джерело надає мові особливої піднесеності. Як людське тіло є сполученням членів, з яких кожен, відрізаний від решти, сам собою нічого не значить, а всі разом узяті утворюють досконале ціле, так само мається і з мовою. Адже якщо мовні звороти з високим змістом роз'єднати один від одного, то разом з ним розпадеться і високе; якщо ж вони складають органічне ціле і надто пов'язані узами гармонії, то вони в межах замкнутого речення набувають гарного звучання. Отже, можна дійти висновку, що високе, яке знаходить свій вияв у мовних періодах, нагадує бенкет, улаштований у складку. Буває, що чимало прозаїків і поетів, які хоч і не схильні до високого мислення і не звичні зображати величне, усе ж, уживаючи здебільшого розмовні та народні слова й звороти, тільки завдяки їхньому вмілому сполученню і гармонійному розміщенню

домоглися того, що їхні твори звучать піднесено та урочисто і не здаються низькими. До таких письменників належать, крім інших, Філіст¹, частково Арістофан, але передусім Евріпід, як я це вже досить переконливо показав.

3. Так, наприклад, в Евріпіда Геракл після вбивства своїх дітей каже так:

Я — в бідах весь; нові — вже й не вміщаються².

Тут зовсім буденні розмовні слова набирають високого звучання через те, що вони органічно вписуються в загальний тон твору. Якщо ці слова поставити в іншому порядку, то вийде, що поетична майстерність Евріпіда полягає радше у побудові фрази, ніж у змісті.

4. Описуючи муки Дірки, яку волік бик, поет пише:

...якщо, бува, крутнувся він,
То за собою поривав і жінку цю,
І скелю, й стовбур у розгоні буйному³.

Тут, щоправда, уже сам образ незвичайний, але він вражає з ще більшою силою через те, що гармонійне поєднання слів розгортається неквапливо, а не жене стрімголов, немов колісниці на гонках; поодинокі слова підтримують тут одне одного, знаходячи допомогу в довгих складах, і спокійно досягають статечної величі.

РОЗДІЛ ХІ

1. Ніщо так не знижує піднесену мову, вважаю, як переривчасті і квапливі розміри, як-от: пірихій, трохей, діхорей, які врешті-решт цілком переходять у танківий ритм. Річ у тім, що мова, повністю ритмізована через свою пустослівну одноманітність, справляє враження підкреслено вишуканої, дріб'язкової, позбавленої почуття і поверхової.

2. Але найгірше полягає ось у чому: як безжурні пісеньки не дають слухачам змоги зосередитися на змісті й насильно привертають до себе увагу, так повністю ритмізована мова не захоплює пристрасним змістом, а лише забавляє своїм ритмом. Через те не раз слухачі, підхопивши знайому мелодію, починають вистукувати ногами в такт словам оратора і, як у танці, квапляться рухом передати ритм, випереджаючи оратора.

3. Подібно позбавляє мову піднесеності надмірна стислість, роздрібнення на коротенькі за часокількістю слова та членування на фрази, які роблять враження позбавлених одна з одною цвяхами в тих місцях, де утворюються якісь кострубатості й нековирності.

РОЗДІЛ XLII

1. Піднесену мову знижує ще надмірна уривчастість. Річ у тім, що величне, замкнене в тісні рамки, миршавіє. Ідеться тут, звичайно, не про необхідну стислість вислову, а занадто скорочені й посічені фрази. Бо уривчастість фрази спотворює її смисл, у той час як стислість є, власне кажучи, одним із засобів дохідливості мови. Ясна річ, що і навпаки: надміру розтягнена мова справляє враження бездушної і викликає нудоту.

РОЗДІЛ XLIII

1. Сильно заважають піднесеності мови просторічні вислови. Так, у Геродота чудовий щодо змісту опис бурі рябіє, клянуча Зевсом, від висловів, непідходящих до обстановки. Може неприємно вражати такий вислів: «Коли море закипіло»¹, тому що слово «кипіти» своєю немилозвучністю в цьому місці значно знижує піднесеність мови. Або ж візьмемо його ж вислови: «Вітер утомився»², і тих, хто зазнав аварії корабля, чекав «немилий кінець»³. Вживане в розмовній мові слово «втомитися» звучить тут недоречно, а означення «немилий» аж ніяк не передає розміру нещастя.

2. У подібний спосіб Тімей, який прекрасно описав похід перського царя на Єгипет, кількома словами зіпсував ціле. Він-бо пише так: «Хіба яке-небудь місто або який-небудь народ в Азії не відправили послів до царя? Чого тільки з чудових і безцінних плодів землі або з творів мистецтва не подаровано йому? А скільки дорогоцінних килимів і шат, пурпурових, майстерно витканих або ж сніжно-білих! Хіба не досить було там наметів, вишитих золотом і заповнених ущерть усіляким добром? Далі видно було безліч килимів і розкішних диванів. До того ж можна було побачити коштовний срібний посуд і вироби з золота — келихи й чари; одні з них оздоблені дорогоцінними каменями, інші оброблені

дбайливо і майстерно. До цього всього додай силу-силенну зброї, грецької і чужоземної, неозоре скопище стад в'ючних і відгодованих жертовних тварин, незліченні корзини з прянощами, мішки, паки, сувої папірусів та інші необхідні речі. Нарешті, стільки було солоного м'яса, заготовленого з різних тварин, що величезні його купи здавалися людям, які прибували здалеку, пагорбками та курганам»⁴.

3. У цьому описі Феопомп, почавши його в піднесеному тоні, збавляє щораз більше й більше, замість того щоб, навпаки, поступово нарошувати високе. І прекрасний опис приготувань довелетенського походу: він, уставивши мішки, паки з прянощами, викликає цим самим уявлення якогось ярмарку з товарами для кухні. Уявімо собі на хвилину, що хтось справді побіля цих прикрас, серед золотого посуду, келихів, оздоблених дорогоцінними каменями, срібних чар і вишитих золотом наметів поклав мішки і паки. Яке непривабливе видовище постало б перед нашими очима! Подібно спотворюють мову недоречно вжиті слова, немов плями на одязі.

4. Неважко було Феопомпу дати повну картину описуваного багатства. Бо там, де він веде мову про гори м'яса, бажано було згадати про інші валки, про верблюдів і стада інших тварин, навантажених усілякими товарами для столу та розкоші; можна було вказати на купи зерна різних сортів і різного роду приправи та ласощі, а якщо вже хотів він описати все докладно, то слід було назвати всі принади куховарського мистецтва.

5. В описах піднесеного змісту недопустимі низькі й непристойні слова, хіба що це продиктовано крайньою необхідністю, а треба вживати слова, співзвучні темі, і в цьому наслідувати природу, яка, створивши людину, не помістила на її обличчі сороміцькі частини і не виставила на показ відходів органи, а сховала, наскільки це можливо, і, за словами Ксенофонта⁵, відвела ці канали якнайдалі, щоб нічим не спотворювати красу свого творіння.

6. Зрештою, немає ніякої потреби перелічувати детально все те, що знижує високий стиль, бо я вже розглянув усі засоби, які роблять мову шляхетною і піднесеною. Тому-то цілком зрозуміло, що їхні протилежності, як правило, знижують і псують мову.

РОЗДІЛ XLIV

1. Одне ще залишається розглянути (не вагаюся зробити це заради твоєї жадоби знань), а саме питання, з яким звернувся до мене один філософ¹. Ось його слова:

«Мене, як і багатьох інших, вельми дивує те, що в наш час трапляється чимало людей, наділених хистом переконання і здібностями для громадської діяльності, кмітливих, метких, митців виголошувати промови, що можуть дати справжню насолоду, усе ж, за незначними винятками, немає серед них особистостей високого лету й величного способу мислення. Брак високого красномовства помічається скрізь у світі і став характерною рисою нашої доби.

2. А може, — казав він, — слід нам поділяти загальноприйнятту думку, що лише демократія породжувала великі особистості, що завдяки їй проявили себе велетні ораторського мистецтва і разом з нею зійшли в могилу? Кажуть також, що лише свобода здатна жити й вирощувати великі уми, уселяти їм надії, розвиваючи в них одночасно жадобу до благородного суперництва і до боротьби за першість у красномовстві.

3. Крім того, встановлення нагород у демократичних державах заохочує талановитих ораторів, їхні здібності розкриваються в постійних вправах і шліфуються, а на свободі сяють на повну силу. А ми, — продовжував він, — сучасні люди, змалку виховувалися для того, щоб бути покірними рабами, від немовлячого віку ми були оповиті звичаями й установами деспотизму, через те ми не скуштували найпрекраснішого і животворного джерела красномовства, тобто свободи. Тому-то з нас можуть вийти лише талановиті підлесники.

4. Із цієї причини, — твердив він, — доморошених рабів можна навчити різних уміlostей, але ніколи раб не зможе стати оратором, бо йому дається взнаки брак громадянської мужності; він схожий на в'язня, що звик до постійних побоїв. Гомер про це так висловився:

Тож половину від гідності Зевс одбира громовладний
У чоловіка, якому дні рабської долі прирік він².

Подібно до того, як, — продовжував він, — клітки, у яких тримають карликів, званих пігмеями³, не лише

припиняють ріст замкнутих у них, а й через ув'язнення гальмують свободу рухів, так і для людей навіть найлегше рабство можна назвати кліткою, в яку, немов у темницю, заперта душа, і загальною в'язницею».

6. У відповідь на це я сказав йому:

«Мій дорогий друже, така вже природа людей, що звикли з легкої руки огульно гудити існуючі порядки, але подумай добре, чи, бува, не мир, який запанував тепер у всьому світі, спричинив зникнення великих талантів, а радше оця безконечна війна за наживу, яка підсилює наші жадання, а може, причиною є різні пристрасті, які повсюдно чигають на сучасних нам людей, поневолюють їх і збивають на манівці? Бо ненаситна жадоба грошей, яка цілком оволоділа нами, погоня за насолодою перетворили нас у своїх рабів, мало того, вони, так би мовити, штовхають нещадно нас у провалля. Із цих двох бід грошолюбство — принизливе явище, а погоня за насолодою — ганебне.

7. Хоч як я мізкую, усе ж не можу ніяк собі уявити, щоб люди, які над усе цінують багатство, а точніше його обожують, здатні були відмежувати свої душі від пороків, нерозривно пов'язаних із багатством. Адже немає сумніву, що вслід за безмежним і незліченим багатством іде, як то кажуть, нога в ногу марнотратство. Як тільки багатство відчинить брами міст і двері домів, за ним туди ж проникає марнотратство й поселяється поруч з ним; з плином часу ця пара, як кажуть мудрі люди, звиває собі гніздечко і, взявшись за діло, виводить потомство: плодить пиху, гордовитість і розкіш, які з'являються не як незаконні виводки, а як цілком законні нащадки. Досить дозволити цим потомкам багатства підрости, як вони в людських душах починають швиденько плодити нових безпощадних тиранив: зухвалість, беззаконність і безсоромність.

8. Усе це неминучі наслідки, які призводять до того, що людям уже не в голові високі думки і не залежить їм на доброду імені. У круговороті пороків їхнє життя мало-помалу хилиться до ганебного кінця, а душевна велич завмирає, в'яне і врешті-решт зовсім зникає. Через те їхня увага звернена лише на все, що тлінне й нікчемне, а поза увагою залишається те, що безсмертне.

9. Той, хто дав себе підкупити, не зможе вже чесно і безсторонньо вирішувати в суді справи на користь справедливості.

вості й добра, бо хабарник уважає за справедливе і чесне лише те, що йому вигідне. У нашому суспільстві долю кожного з нас вирішують хабарі, один одному готує загибель, процвітають підступи заради оволодіння спадщиною, кожний з нас задля зиску продає свою душу, через що стаємо рабами власної пожадливості. Чи при такому занепаді доброчесності, схожому на заразу, можемо сподіватися, що знайдеться якийсь чесний і непідкупний суддя, який, зважаючи на великі й вічні ідеали, не поступився б спокусі збагачення?

10. Мабуть, для таких людей, як ми, краще залишитись у неволі, ніж бути вільними людьми, бо наші пристрасті, немов випущені з клітки хижі звірі, кинуться на близьких нам людей, і весь світ загориться пожежею непокірних пороків. Узагалі, твердив я, природні таланти в наш час чахнуть від бездіяльності, яка опанувала всіх, за незначними винятками. Ні про що інше ми не турбуємось так, як про особисті похвали й скороминушу насолоду, а не про загальну користь і працю, гідну пошани. Але найкраще облишити це питання і перейти до того, що нам на черзі треба розглянути, тобто до пафосу, про який я обіцяв вище розповісти в окремому трактаті. Річ у тому, що на пафосі в значній мірі ґрунтується будь-який твір, особливо ж, як мені бачиться, високого...

(На цьому рукопис обривається. — *Перекл.*).

Переклав Йосип Кобів



ПОГЛЯДИ ГОРАЦІЯ НА ПОЕТИЧНУ МАЙСТЕРНІСТЬ

Видатний римський поет Квінт Горацій Флакк (65–8 рр. до Р. Хр.) увійшов в історію римської і світової літератур не лише як незрівнянний майстер поетичного слова, автор «Од», «Епод», «Сатир» і «Послань», а й як теоретик літератури. Свої погляди на літературу, зокрема на поетичну творчість, він висловив у другій книзі «Послань», яка складається з трьох послань, присвячених естетичним і літературно-критичним проблемам. Найповніше свої естетичні положення та думки про поетичне мистецтво і міркування, якими принципами він керувався як поет, Горацій виклав у третьому посланні, найзнаменитішому з усіх — «Посланні до Пісонів», яке ще в античні часи дістало назву «Про поетичне мистецтво». Це своєрідний твір про природу поезії, написаний віршем — дактилічним гекзаметром, адресований Пісонам — батькові і двом його синам, але викладені в ньому поради і спостереження стосуються не лише адресатів, а взагалі всіх молодих поетів-початківців.

Порівнюючи «Поетику» Арістотеля з Горацієвою, можна помітити, що невід'ємною складовою частиною твору давньогрецького мислителя є філософська основа, логічний зв'язок з основними принципами філософії, у той час як поетика Горація має характер літературного послання, близького до розмовної мови. Хоч Горацій трактує тему, однорідну з Арістотелевою, проте розробляє її незалежно від нього, виклад веде не в систематичній формі наукового трактату з послідовним розгортанням думок, логічним переходом від однієї теми до іншої, а у вигляді невимушеної, дружньої розмови. Незважаючи на те, що віршований трактат Горація не претендує на вичерпне охоплення всіх питань, зв'язаних з поетичним мистецтвом, а висвітлює лише деякі, актуальні з точки зору боротьби тогочасних літературних напрямків, усе

ж він є видатною пам'яткою класичної естетики, є немов теоретичним маніфестом римського класицизму доби імператора Августа. «Поетика» Арістотеля і «Про поетичне мистецтво» Горация — два найважливіших античних трактати з галузі естетики поезії.

Твір Горация з'явився в той час, як у Римі йшли жваві літературні дискусії, предметом яких була поезія. Зразком для Горация, за повідомленням античного коментатора його поезії граматики Порфиріона (III ст.), послужив трактат Неоптолема з Паріона (III ст. до Р. Хр.), перипатетика, у якому розглядалось учення про поезію, поетичний твір і покликання поета. Текст твору Неоптолема не зберігся до наших днів, через те важко встановити, якою мірою Гораций використав думки давньогрецького теоретика літератури про поетичне мистецтво: одне певне, що він викладає предмет, дотримуючись, попри невимущену манеру розмови, ніби не підпорядковану певному планові, в основному трійчастої композиції Неоптолема, яка стала загальноприйнятою в елліністичному літературознавстві, тобто ділиться своїми міркуваннями про те, у чому полягає суть поезії, яким повинен бути поетичний твір, якими якостями має володіти сам поет.

Твір Горация важливий з уваги на його оцінку творчості деяких римських поетів, ставлення до літературних напрямків того часу, зокрема до неотеоретиків і архаїзуючих письменників.

Своє завдання Гораций вбачав у тому, щоб сказати поетам:

В чім їх обов'язок, сила, що живить їх, що надихає,
Що їм на користь, що ні, де вірний їм шлях, а де хибний.
(р. 307–308)

Мета поезії полягає, на його думку, у тому, що вона повинна давати насолоду або приносити користь, або і те, і те:

Кожен поет намагається вчити, або звеселяти
Віршем своїм, або ж поєднати корисне з приємним.
(р. 333–334)

Особливого визнання заслуговує поет, який поєднає приємне з корисним:

Славлять усі лиш того, хто з'єднає приємність і користь,
Хто звеселить читача й одночасно дасть насолоду.
(р. 343–344)

Характеризуючи суть поезії, Горацій порівнює її з живописом як спорідненим видом мистецтва (р. 361). Цю думку поділяли пізніше теоретики класицизму, за що їх критикував німецький письменник-просвітник і літературний критик Г. Е. Лессінг у «Лаокооні...», доводячи, що в літературі й образотворчому мистецтві діють інші закони, що немає єдиних законів для поезії і живопису.

Поезія, вчить Горацій, повинна відображати життя, реальну дійсність:

Хай за життям наслідувач пильно простежує; з нього
Хай і черпає для власного вірша слова соковиті.

(р. 317–318)

Навіть вигадка в поезії повинна бути близька до правди (р. 338). Тільки те, що пережите і глибоко відчуте самим письменником, може знайти відгук у слухачів чи читачів (р. 102–103).

Із поетичних жанрів римський поет детальніше характеризує драму, особливо трагедію. Це пояснюється, очевидно, посиленнями спробами тогочасних римських письменників відродити занедбану в ті часи сценічну творчість — трагедію і комедію. Зокрема сучасники Горація Варій, Асіній Полліон та інші пробували свої сили в написанні трагедій. Основну увагу Горацій присвячує саме трагедії, піднімаючи голос на захист класичної трагедії, в її відродженні вбачаючи можливість повернення старих звичаїв. Літературний герой, на думку автора, повинен від початку й до кінця твору зберігати цілісність, неповторність своєї вдачі і в якомусь визначальному епізоді найяскравіше і найповніше розкрити притаманні йому риси характеру. Певедінка і мова дійових осіб повинні відповідати вікові, суспільному становищу, походженню, заняттю.

Невід'ємним складовим елементом трагедії є хор — виразник справедливості, поміркованості. У драматурга в п'єсі не повинно бути більше п'яти дій і в них мають брати участь лише три актори (р. 189–192). Це правило походить з елліністичних теорій. Згодом воно стало одним з основних положень трагедії європейського класицизму. Дія трагедії має завершуватися розв'язкою без участі божества.

Що стосується широко дискутованого в античності питання про співвідношення природного обдаровання і

«майстерності» (вмілості), тобто старанної роботи над художньою стороною твору, то Гораций відстоює погляд, що в поезії однаковою мірою потрібне і те, і те, тобто бажане поєднання таланту і майстерності:

Хист чи майстерність потрібніша віршам? — Ось де
питання.

Та, як на мене, то й пильність сама, без природного
хисту,

Як і без пильності хист, — це слово пусте: вони в парі,
В дружбі й у праці взаємній і сили, й ваги набирають.

(р. 408–411)

Не маючи достатнього таланту, за поезію братися не варто: у поезії посередність недопустима (р. 372–385).

Поет повинен не лише мати природний талант, а й багато знати, щоб мав що сказати читачам (р. 309), удень і вночі повинен вивчати грецькі зразки (р. 268–269), невпинно працювати над своїм твором, поки його не опублікує. Вислів Горация: «Літ хоча з дев'ять хай те писання полежить» (р. 388–389) став крилатим.

Чимало влучних думок висловлено в посланні про єдність змісту і форми, про мову і стиль поетичного твору, його лексику, художньо-образні засоби, метричну будову та ін.

Твір Горация «Про поетичне мистецтво» відіграв позитивну роль не лише в розвитку античної естетичної думки, він став важливим джерелом для створення нормативної поетики епохи Відродження і європейського класицизму. Під впливом заглиблення в послання Горация був написаний віршований трактат визначного французького поета і теоретика мистецтва Н. Буало-Депрео «Мистецтво поетичне» (1674 р.), у якому викладено поетику класицизму. Вплив ідей Горациєвої поетики помітний і в трактаті Г. Е. Лессінга «Лаокоон...» (1766 р.). Багато спостережень і вказівок Горация відзначаються такою влучністю і переконливістю, що зберегли своє значення й до нашого часу.

Йосип Кобів

ГОРАЦІЙ

Про поетичне
мистецтво



Що, якби шию коня з головою людини надумав
Пензлем з'єднати маляр, ще й пір'ям барвистим одіти
Ті звідусюди позбирані кусники: зверху обличчя
Гарної жінки, внизу ж — подоба лускатої риби,
Хто, на цей витвір поглянувши, сміхом не пирснув би,
друзі?

Вірте, Пісони: точнісінько так виглядатиме й книга,
Де ніби в маренні хворого будуть безладно зринати
Всякі дива, так що там не підійде до цілості твору
Ні голова, ні нога. — «Але ж малярам і поетам
10 Дозвіл ще з давніх часів на дерзання нечувані дано». Знаю. І сам ним користуюсь, не боронитиму й іншим,
Лиш не для того, кажу, щоб сумирне єдналося з диким,
Щоб парувалися з тигром вівця, а з гадюкою — птиця.
Так от не раз по гучному, багатонадійному вступі
Латку яскраво-червону пришиють одну, потім другу,
Начебто зайчика пустять: опишуть діброву Діани,
Вівтар її і струмок, що, звиваючись, так мальовничо
Лугом біжить, або Рейн, або в небі вологім веселку.
Все це, однак, не на місці. Скажімо, сумні кипариси
20 Добре вдаються тобі, та до чого вони, якщо чудом
Серед уламків судна врятувавсь грошовитий замовник?²
Звідки, наприклад, цей глечик, якщо ти до амфори брався?
Все можеш, отже, робити, аби лиш єдине та просте.
Не одного з нас, поетів, о батьку й сини його гідні,
Вводить в оману уявна довершеність: темним роблюся,
Прагнучи бути коротким; той, дбаючи тільки про
легкість,
Млявим стає, цей — надутим, силкуючись бути
поважним.

Інший, лякаючись бурі, плазує весь час, обережний.
Хто ж забажає просте в чудернацькому світлі подати,
30 Той кабана прималює до річки, дельфіна — до лісу.
Втеча від хиби — до хиб же веде, коли бракне мистецтва.
Там, біля школи Емілія³, будь-який мідник зуміє
Вилити вміло й хвилясте волосся, і нігті, одначе,
В суті самій він спіткнеться-таки: тих частин не з'єднає
В цілість одну. За перо беручись, не хотів би скидатись
Я на того різьбяр, як і вроду свою вихваляти —
Кучері, полиск очей, — коли б ніс, наприклад, кривий був.
Отже, хто пише, — беріться за те, що було б вам по силі,

Зваживши добре, що втримають плечі, під чим —
подадуться.

- 40 Хто відповідний предмет підібрав, то вже неодмінно
Знайде потрібні слова й укладе їх у світлім порядку.
Блиск і принадність порядку того (чи я помиляюсь?) —
В тім, щоб доречно сказати таке, що саме до речі,
Інше відклавши до часу. Ось так і в обіцяну пісню
Слово при слові низати належить і чуйно, й уважно:
Це ось відкине поет, а тому от — надасть перевагу.
Буде добірний твій вислів, якщо звичайнісіньке слово
Блисне в незвичнім зв'язку, мов нове: а як іноді треба
Зміст невідомих речей іменами новими розкрити,
- 50 Слово створити, не знане Цетегам⁴, — хай мають поети
Право на те, але з нього розумно нехай користають.
Приймуться ті новотвори, якщо вони, змінені трохи,
З грецької мови почерпнуті. Те, що зуміли зробити
Плавт і Цецілій, — чому б не зробили Вергілій і Варій?⁵
Чим провинився і я, що в міру сил своїх скромних
Щось по-новому скажу, коли мову батьків багатили,
Творячи назви нові, ще в минулому — Енній з Катonom?⁶
Можна було й повік буде можна, карбуючи слово,
Мітку сучасну на нім відбивати. Отак у природі:
- 60 Рік проміне — й перволист облітає; і в мові так само:
Старіють ранні слова поступово, на їхньому ж місці, —
Як і вони колись, — квітнуть нові й набираються сили.
Смерті підлегли і ми, і все те, що створили ми, люди;
Штучний затон, який судна хоронить від подиху бурі
(Праця владична!), чи багна безплідні, привиклі до весел,
Ті, які гострий леміш відчуваючи, нині годують
Людні міста, чи ріка, що полям течією грозила,
Звернена в річище інше, — згинуть смертних творіння.
Вічно й слова не бувають у тій же красі та пошані:
- 70 Відгомонілі вже, — знов оживають, а ті, що сьогодні,
Пишні, в усіх на устах, — заніміють, коли того схоче
Звичай, який і оцінку, й закони приписує мові.

Древній Гомер нас навчив, яким розміром
пісню складати

Про лихоліття війни, про діяння владик, полководців⁷.
Спершу в нерівнім двовірші⁸ звучав лише сум, але потім
Також і напис-обітницю розміром тим укладали.
Хто ж був творцем тих елегій коротких — не знаємо й досі:

Вчені ведуть суперечки, але не приходять до згоди.
Гнів Архілохові викував зброю, їдкі його ямби⁹.

- ⁸⁰ Згодом котурни й сокки низькі цю стопу вподобали¹⁰,
Здатну розмову вести, покриваючи в люднім театрі
Гомін юрби, і спроможну представити живо події.
Лірі ж — богів і героїв оспівувать Муза веліла,
Славить кулачних бійців, коня, переможного в бігу,
Пристрасті літ молодечих і вільність при келиху піннім¹¹.
Отже, якщо я не чую тонів ані їх переміни
В тому чи іншому творі, — чому тоді звуся поетом?
Чи, незнання по-дурному соромлячись, маю не вчитись?

Як до речей комедійних трагічний вірш не підходить,

- ⁹⁰ Так і Фієстів бенкет¹² не годилося б нам зображати
Мовою бесід буденних, підхожою більше для жартів.
Хай же кожна ця річ має місце своє, їй належне.
Правда, й комедія іноді голос підносить, наприклад,
Гучно лайки вивергає Хремес¹³, переповнений гнівом.
Так і в трагедії часто Пелей або Телеф¹⁴, скажімо,
Вбогі вигнанці, по-простому, щиро жалі виливають
Не в довжелезних і пишних словах, коли хочуть торкнутися
Скаргами тими серця глядачів, досягти спочування.
Мало, щоб вірш був красивий: нехай і солодкий він буде,
¹⁰⁰ Хай глядача куди хоче веде, його дух полонивши.
Як і при тім, хто сміється чи плаче, й у нас мимоволі —
Сміх або плач на лиці: якщо інших розчулити хочеш —
Сам страждай наперед, ось тоді-то, Пелей ти чи Телеф,
Глянущу з болем на тебе; коли ж говоритимеш будь-як —
То задрімаю або посміюсь. До сумного обличчя —
Слово підходить сумне, до сердитого — гнівне:

поважним —

- Личить і слово поважне, грайливим — легке, бо природа
Спершу в душі викликає у нас перемінами долі
Настрої різні: то тішить, то враз пориває до гніву,
¹¹⁰ То до землі прибиває і тугою стискує горло;
Потім — і словом пояснює вже ті пориви душевні.
Ну, а як настрої один, а слова на устах протилежні —
Сцену таку засміє увесь люд — і піший, і вершник.
Є ж бо різниця, хто мовить — чи Дав¹⁵, чи півбог,
чи розважний
Сивоголовий дідусь, чи юнак запальний, чи то владна
Мати сім'ї, чи турботлива нянька, чи той, хто постійно

В мандрах — бувалий купець, чи рільник на зеленому полі,
Чи ассірієць, чи колх, фіванець, чи Аргоса житель¹⁶.

Вірний переказу будь або сам відповідно до правди

¹²⁰ Щось опиши. Коли про Ахілла в славі найвищій
Мову ведеш — хай буде він буйний, суворий, гнівливий,
Хай відкидає закон і мечем хай на все посягає.

Хай непокірлива буде Медея, Іно — плачлива¹⁷,

Іо — блукачка, тужливий — Орест, Іксіон — віроломний¹⁸.

Творячи постать для сцени незнану ще, власну, старайся,

Щоб від початку вона й до кінця мала цілісну вдачу,

Їй лиш одній притаманну і їй відповідну. Одначе

Важко сказати по-своєму те, що є спільним набутком:

Легше Троянську війну зобразити на сцені театру,

¹³⁰ Ніж оспівати таке, що на думці й устах не було ще.

Знаний повсюдно переказ тоді називай справедливо

Власним творінням, коли за те коло, второване тупо,

Вийти зумієш і слово у слово товкти перестанеш,

Мов дріб'язковий товмач, і коли, за зразок щось узявши,

В нім не загрузнеш, законами твору чи соромом скутий.

Врешті, якщо не почнеш, як поет кікличний¹⁹ колись-то:

«Спів починаю про долю Пріама й війну славнозвісну».

Щу сотворити б він мусив, щоб зачин такий оправдати?

Гори в пологах важких, а родиться... мишка маленька.

¹⁴⁰ Інша річ — той, що зусиль ніколи намарно не тратить:

«Музо, прослав того мужа, який після скорення Трої

Звичаїв стільки пізнав і міст чужоземних побачив»²⁰.

Він-бо не з пломеню дим, а з диму племінь яскравий

Хоче добути, щоб дивні дива з того сяйва зринали:

І Антіфат, і циклоп Поліфем, і з Харібдою Сцілла²¹.

Про поворот Діомеда такий не почне повідати

Від Мелеагра кончини²², про Трою — від Зевса і Леди²³,

Завжди до діла спішить, читача пориває з собою

В гущу подій, начеб той уже знає про них, а все інше,

¹⁵⁰ Чим не надіється блиснути, — лишить; ось так і снує він

Вигадки ті, неправдиве сплітаючи вміло з правдивим,

Щоб початкове — з середнім, середнє — з кінцевим

в'язалось.

Слухай, чого вимагаєм від тебе і я, і народ мій.

Отже, якщо тобі йдеться про те, щоб глядач не покинув

Місця свого й, почувши: «Плешіть!»²⁴ — заплескав

у долоні,

Мушиш підмітити риси, властиві для кожного віку,
Живо малюючи вдачі всілякі, мінливі з роками:
Хлопчик, який вже навчивсь говорити й ногою вже певно
Б'є по землі, до однолітків тягнеться все: то пустує,
¹⁶⁰ То вже надувся, то знов усміхнувся — шохвилини він
інший.

Хлопець під першим пушком, від опіки звільнившись
нарешті,
Рветься до коней, собак і до гриш на зеленому полі,
М'якне до зла, наче віск, не піддасться ж — раді розумній,
Користь якусь осягнути ліниться, розтринькує гроші,
Гордий, палкий, але те, що полюбить, — спішить
розлюбити.

Зрілий муж, навпаки, — про майно, про почесні дбає,
Друзів потрібних собі заведе й оминає розважно
Те, що потому, коли б захотів, уже важко змінити.
Біля старого — турботи одні, чи тому, що не сміє
¹⁷⁰ Навіть торкнутись того, що зібрав, чи тому, що керує
Всім якось холодно й мляво, гадає ще довго пожити,
Завжди вагається, вічно бурчить, нарікає на долю,
Хвалить минулі часи, дні дитинства свого, молодих же —
Лає на кожному кроці, наставник, суддя їх суворий.
Досить добра нам несуть із собою роки, що приходять,
Досить його й забирають, минаючи. Тож юнакові
Ролі старого не йдуть, а хлопчині — дозрілого мужа.
Межі й можливості віку свого треба кожному знати.
Дію описують словом або зображають на сцені.

¹⁸⁰ Те, що сприймається вухом, повільніше й слабше хвилює,
Ніж очевидне, побачене, те, що глядач переймає
Без посередника, сам. Та є речі, яким відбуватись
Краще за сценою; там і залиш їх, усунь ті події
З-перед очей, а вклади їх майстерно в уста очевидця²⁵:
Хай не вбиває Медея дітей на виду, перед людом,
М'яса людського Атрей-лиходій хай не варить на сцені,
Кадм хай прилюдно не робиться змієм, а птицею —
Прокна²⁶.

Хоч і покажеш таке — не повірю ще й криво всміхнуся.
Кожна вистава повинна включати ні більше ні менше —
¹⁹⁰ Рівно п'ять дій²⁷, коли зичиш не раз їй побачити сцену.
Хай появляється бог²⁸ лиш для гідної бога розв'язки,
Хай не спішить і четверта особа в розмову втручатись²⁹.

Хор, як і той виконавець, хай ролі своєї пильнує:
Хай він співає в перерві між діями те, що співзвучне
Змістові цілого твору, що задум його розкриває;
Хай доброчесним сприяє, дає їм поради прихильно,
Стримує гнівного шал, а тривожному — спокій дарує;
Хор нехай хвалить короткий обід, правосуддя цілюще,
Мудрі закони і мирне життя при відчинених брамах,
²⁰⁰ Він таємниці нехай береже і безсмертних благає,
Щоб нещасливим Фортуна сприяла, покинувши гордих.

Флейта колись не була ще, як нині, окована міддю,
Рівня трубі, — лиш проста й тонка, з кількома лиш
дірками,

Скромна подруга хору, що пісні його вторувала³⁰,
Голос доносячи свій до рядів, на той час нечисленних³¹,
Де глядачі засідали (їх теж було легко злічити) —
Скромний і чесний ще люд, шанувальник звичаїв добрих.
Потім, коли переможець поширив свої володіння,
Муром просторі міста оточив, коли в свято безпечно

²¹⁰ З самого ранку вином догоджав охоронцеві-богу, —
Вільність тоді забуяла в ладах, як і в розмірах віршів.
Що в них утямити міг той глядач-селянин, що при святі
Між городян собі сів, огрубілий в гурті тонкошкірих?
Так-то мистецтво, що простим було, поступово пізнало
Пишність і рух, — і флейтист поволік свої шати по сцені,
Так і сувора струна зазвучала в новому співзвуччі³².

Врешті, й вимовність того досягла, що чіткий колись
вислів,

Духом пророчим наповнившись, так уже потім
ускладнився,

Так набубнявів, що й хор заспівав, як оракул
дельфійський.

²²⁰ Хто ж, укладаючи вірші трагічні, козла домагався³³,
Скоро й сатирів сільських оголив, при поважному творі
Місце для грубого жарту знайшовши, щоб лиш замани-
ти Чимось новим глядача, який, бога власкавивши дома,
Вихилив чарочку й дав собі волю при днині святковій.

Правда, й сатирів, отих сміхунів балакучих, годиться
Так зображати і так підміняти жартами правду,
Щоб опісля якийсь бог чи герой, що недавно на сцені
В золоті й пурпурі сяяв, у темну нору не скотився,
Мови низької уживши або від землі відірвавшись,

230 Щоб не ширяв у порожняві, ловлячи всякі марниці.
Не для трагедії вірші легкі, балачки їй не личать:
Наче матрона, що свято вшановує танцем обрядним,
Скромно вона промайне між рядами зухвалих сатирів.
Я ж, беручись до сатиричних драм, не вживав би, Пісони,
Лиш найбуденніших слів, не настільки б я стер із трагедій
Барви, властиві для них, щоб не можна було відрізнити,
Хто промовляє — Дав, чи Піфія, злодійка хитра,
Та, що в Сімона³⁴ так спритно талант потягла, чи веселий
Добрий Силен, опікун Діоніса, його вихователь³⁵.

240 Речі відомі я так оспівав би, що кожен би взявся
Скласти й собі щось подібне, легке, але надаремно
Пітом спливав би: таку має силу зв'язок і порядок,
Так набирає ваги запозичене з бесіди слово.
Фавнам³⁶, що з лісу прийшли, як на мене, слід уникати
Звичок і слів тих людей, що зростали на вулицях міста —
То звеселяючи віршем себе, дзвінким, солодкавим,
То на все горло горлаючи грубі пісні сороміцькі:
Не до смаку це тому, в кого рід і кінь³⁷, і майно є,
Він-бо не схвалить поета за те, чим захоплений інший —

250 Той, хто лузає горіхи й горох за столом уминає.

Довгий склад після складу короткого творять укупі
Ямб, легкобіжну стопу, яка розрослася потому
В триметр ямбічний³⁸, де чуємо шість ритмічних ударів.
Спершу він був однорідний, але опісля, щоб для слуху
Дещо повільнішим бути, вагомим, — батьківським
правом

Мірні спондеї до себе прийняв терпеливо й гостинно,
Лиш не настільки, щоб їм уступити по-дружньому місце
Друге чи навіть четверте. У триметрах Акція³⁹ славних
Рідко незмішані ямби звучать; але й Еннія триметр

260 Сцену аж гне своїм кроком важким чи тому, що
поспішно,

Надто недбало кував його він, чи тому, що замало
Вивчив закони мистецтва, що теж неабиякий огріх.
Правда, не кожен відразу почує неправильність вірша.
Звідси й та вільність, нічим не оправдана, римських поетів.
Чи, користуючись нею, я мав би як-небудь писати,
Мав би втішатися тим, що мої помилки очевидні
Сприйме поблажливо кожен? Можливо, уникну докору,
Слави ж — не заслужу. На грецьких поетів рівняйтесь,

Їх перечитуйте вдень і вночі, не склепляючи ока!
270 Прадіди ваші й у Плавта хвалили дотепи й ритми,
Їх за зразок беручи терпеливо, — не буду казати,
Просто з глупоти, — якщо ми спроможні ясно відчути,
Де неотесаний жарт, а де дотеп тонкий, і пізнати
Вірш бездоганний на слух або вистукать пальцем той
розмір.

Кажуть, що вперше почав ще нечувану пісню
трагічну

Теспіс⁴⁰, який на колесах возив свої твори-вистави;
Хто ж виступав, той осадком вина червонив собі лица.
Потім Есхіл і плащі запровадив, і маски, і сцену⁴¹,
Збиту із скромних дощок, і словом високим озброїв
280 Тих, що співали на ній, і котурни велів їм озуті.
Згодом заблисла й комедія давня в усій своїй славі⁴².
Лиш перейшла вона межі пристойного; грубу зухвалість
Мусив закон усмирити⁴³, й затих на півслові ганебно
Хор, бо не мав уже права злословити вільно й безкарно.
В кожному роді доклавши зусиль своїх, наші поети
Чи не найбільше прославились там, де покинули сміло
Стежку, второвану греками, щоб зобразити на сцені
Справи домашні, свої, претексти й тогати створивши⁴⁴.
Лацій і мовою блиснути б міг, як блищить переможно
290 Доблесна зброя його, коли б кожен із наших поетів
Був терпеливий у праці, точив і вигладжував слово.
Ви ж, о нащадки Помпілія⁴⁵, геть без вагання відкиньте
Вірші, яких не торкався різець, яких би він довго
Не шліфував, щоб і ніготь не виявив жодних зазублин.

Знаючи, що Демокріт⁴⁶ не науку тяжку, а натхнення
Більше цінив, а значить, і стежку тверезим поетам
На Гелікон⁴⁷ перекрив, — не один уже й в лазню не ходить,
Любить відлюдні місця, відпускає і бороду, й нігті,
Ніби набуде тим слави поета, якщо голяреві
300 Жодного разу в житті голови не довірять своєї,
Хоч не поверне їй розуму й трьох Антікір чемериця⁴⁸.
Нащо я, дурень, себе очищаю від жовчі під весну?
Хто б дорівняв мені віршем, якби не вживав я тих ліків?
Ну, але хай там! Буду вже краще бруском, що собою
Гострить залізо, а сам і тупий, і не вріже нічого.
Отже, не творячи сам, я тих, які творять, повчаю,
В чім їх обов'язок, сила, що́ живить їх, що надихає,

Що їм на користь, що ні, де вірний їм шлях, а де хибний.
Тільки в знанні — джерело й запорука
справжнього вірша.

³¹⁰ Річ усіляку збагнеш, до Сократових книг зазирнувши⁴⁹,
Ну, а коли вже збагнеш, то й слова мимоволі надлинуть.
Хто зрозумів свій обов'язок перед вітчизною, другом,
Чує належну любов до батька, до брата, до гостя,
Знає, у чому турботи судді, сенату й для чого
Владу вождеві дали, — той напевно вже кожній особі
Барв таких добере, що саме їй притаманні.

Хай за життям наслідувач пильно простежує; з нього
Хай і черпає для власного вірша слова соковиті.
Тим-то і твір, лиш місцями хороший і справді життєвий,

³²⁰ Хоч у цілому без повабу, сили і навіть мистецтва,
Більше цікавить людей, привертає увагу надовше,
Ніж милозвучно-дзвінкі, позбавлені змісту дрібниці.
Грекам дала і натхнення, і дар красномовності Муза,
Грекам — бо тільки вони одного лише прагнули — слави.
В нас же школяр наймолодший уже, як дорослий,

поділить

Мідного аса на соті частини: «Гей, синку Альбіна!

Ти нам скажи: якщо від п'яти дванадцятих аса

Унцію треба відняти, то скільки буде?» — «Третина». —

«Славно! Такий не проциндрить майна! А як стільки ж

додати?» —

³³⁰ «То половина»⁵⁰. Чи в душах таких, які змалку взялися
Ржею захланності, може колись прорости така пісня,
Що в кипарисовій скриньці лежить і в олії із кедр?⁵¹

Кожен поет намагається вчити, або звеселяти

Віршем своїм, або ж поєднати корисне з приємним.

Хочеш повчати — повчай, але коротко: сказане стисло

Краще сприймається, глибше й надовше в душі залягає;

Зайве ж усе — в ній місця не знайде, забудеться тут же.

Вигадка, щоб утішала, — нехай буде близька до правди;

Не вимагаючи віри в будь-що, з ненажерного шлунка

³⁴⁰ Ламії⁶² діток, скажім, не виймай і живих, і здорових.

Сивоголових загін лише корисне цінить у творі.

Вершник не любить повчань, оминаючи їх у погорді.

Славлять усі лиш того, хто з'єднає приємність і користь,

Хто звеселить читача й одночасно дасть насолоду.

Книга така й книгаря збагатить, і моря переплине,

Славу на довгі віки дарувавши своєму творцеві.

Похибки є ще й такі, що їх можна було б і простити,

Бо ж і струна не завжди дзвенить під пальцем, як треба:

Замість низького звуку, бува, почуємо тонший;

³⁵⁰ Навіть стріла у намічене місце не завжди влучає.

Тож, коли пісня блискуча в цілому, чи варто шукати

Плям незначних, слідів неуваги, що кожній людині

Вже від природи властива? До чого веду я? — Поганий

Той переписувач книг, що однакову помилку робить,

Скільки на неї не вказуй йому; а сміх викликає

Той кіфарист, що на тій же струні збивається вічно.

Так і поет непоправний Херілом⁵³ мені видається:

З подиву я засміюсь, як у нього знайду щось хороше.

Ну, а коли задрімає Гомер, — мені зробиться прикро,

³⁶⁰ Хоч при такому довженному творі не диво й здрімнути.

Вірш до картини подібний⁵⁴: ця здалеку краща, та —

зблизька,

Ця у півтіні сприймається добре, а та оживає

На видноті, бо вона не боїться, як інша, постати

Перед очима знавця при яскравому денному світлі.

Ця нас захоплює тут же, а та — з десятого разу.

Старший з братів! Хоч ти сам від природи

розумний, а батько

Вказує правильну стежку тобі, ти й з моєї науки

Ось що затам. Є заняття, де навіть саму посередність

Можна простити безкарно: законів знавець чи оратор, —

³⁷⁰ Навіть тоді, коли цей — не рівня Мессалі-промовцю⁵⁵,

Той же Касцелію Авлу⁵⁶ знанням дорівняти не в силі, —

Все ж у пошані. Але посередність у праці поета —

Гріх, і ні люди його не простять, ні боги, ні книгарні.

Як зіпсують нам приємний обід бездарні музики,

Мак, приправлений медом сардинським⁵⁷, чи згусла олія

(Міг же обід і без них обійтись!), так і вірш, який виник

Лиш для душевних утіх, нехай до вершини мистецтва

На волосок не сягне — вже стрімголов падає в прірву.

Хто ще й меча не тримав, той не вийде на Марсове поле⁵⁸.

³⁸⁰ Хто не торкався обруча, не метав ні м'яча, ані диска,

Той не стане до гри, щоб на сміх себе не підняти.

Лиш за перо хапається й неук. А що? Він же вільний,

Знатного роду, належить до вершників, ну, а крім того, —

Чесна, порядна людина, гріхів за собою не має!

Ти ж ні до яких справ не берись проти волі Мінерви⁵⁹ —
Ось моя рада, мій суд. А коли вже дещо напишеш —
Мецію⁶⁰ те покажи, хай оцінить; дай прочитати
Батькові, врешті, й мені, а потому літ хоча з дев'ять⁶¹
Хай те писання полежить: у книзі невиданій можна
³⁹⁰Креслити зайві слова, а пустиш у світ їх — не вернеш.

Вперше людей лісових від убивства й кривавої їжі
Віщий Орфей⁶², богів посланець, відстрашив; тому-то
Кажуть, що він усмиряв кровожерливих тигрів і левів.
Кажуть, що й Амфіон, будуючи мури фіванські⁶³,
Голосом ліри й молитвою-піснею брили камінні
Клав на потрібні місця. І в тім була мудрість прадавня,
Щоб розрізняти загальне й приватне, священне і
світське,

Щоб узаконити шлюб і приборкати похоть свавільну,
Зводити мури міські й карбувати на дошках закони.

⁴⁰⁰Так божественних поетів і віщі пісні їх окрила
Вічна пошана й хвала. Потому Гомер знаменитий
І Тіртей⁶⁴ гартували мужів до воєн суворих.
Віршем складали пророцтва й повчання-дороговки,
Звуки струн піерійських вели до владичної ласки,
Винайшли втіхи театру, щоб люд після довгої праці
Знову душею і тілом ожив. Тому не соромся
Музи, що ліру тримає в руках, і співця Аполлона.

Хист чи майстерність потрібніша віршам? —

Ось де питання.

Та, як на мене, то й пильність сама, без природного хисту,
⁴¹⁰Як і без пильності хист, — це слово пусте: вони в парі,
В дружбі й у праці взаємній і сили, й ваги набирають.
Хто на змаганнях мету осягти забажав, той ще хлопцем
Тіло в труді гартував, не знав ні вина, ні любові,
Холод і спеку терпів, а хто виграє так на флейті —
Вчивсь тої гри, і не раз його лаяв учитель суворий.
Нам же — досить сказати: «Я дивні поеми складаю,
Хай останньому грець, мені ж — сором плестися позаду,
Як і признатись, що дурень я в тім, чого не навчався».

Наче окличник, який до купівлі юрбу намовляє,

⁴²⁰Так лестунів до обіду скликає поет, у якого —
Власні поля чималі й на лихву позичені гроші.
Тож, коли справді хтось пишний обід приготувати може,
За бідняка поручитись чи то врятувати від суду,

Будь-яку справу розплутавши, той хіба яким чудом
Може пізнати, хто підлий лестун, а хто друг його щирий.
Отже, якщо ти вже дав чи даси комусь гарний дарунок —
Віршів йому не читай у той час, бо ще й не почнеш ти, —
Він, тобі вдячний, кричатиме: «Влучно, прекрасно,
правдиво!»

То він поблідне, пустить сльозу, задивившись мрійливо,
⁴³⁰ То буде бити віршам у лад — п'ятою об землю.

Як над покійником плакальник більше голосить і плаче,
Б'є себе в груди сильніше, ніж той, хто на правду сумує,
Так і лестун красномовніше хвалить, ніж чесний цінитель.
Був же в царів такий звичай: кого розпізнати хотіли,
Чистим вином упивали того — лиш тоді було видно,
Гідний він дружби чи ні. Тому, якщо вірші складаєш,
Раджу тобі: оминай лестунів у лисячій шкурі⁶⁵.

Дещо читав ти й Квінтілію⁶⁶, певно. Той радив одразу:
«Тут і тут ось поправ». А якщо ти казав: «Не виходить,

⁴⁴⁰ Хоч і старався не раз», — велів закреслити, й знову
Кинути в горно той вірш, і ще раз як слід відкувати.
Ну, а коли ти впирався та ще й захищав свої хиби,
Замість поправити їх, — він змовкав і давав тобі волю:
Що ж, мов, милуйсь тоді сам і твором своїм, і собою.
Чесний, розумний цінитель осудить вірші погані,
Грубі він тут же зганьбить, а недбалі, перо повернувши,
Чорним помітить⁶⁷, обріже прикрасу надмірну, а темним —
Світла порадить додати і вкаже, де місце двозначне,
Де треба іншого вислову вжити; словом, учинить,

⁴⁵⁰ Як Арістарх⁶⁸, і не скаже: «Чи варто сваритися з другом
Через дрібниці такі?» Дрібниця грозить нам бідою,
Хай хоч раз осміють нас, усунувши з кола поетів.

Наче того, хто жовтухою хворий, чи весь у корості,
Чи збожеволів, чи гнів Діани накликав на себе,
Так і бояться, й минають усі дурного поета.

Лиш пустотливі хлоп'ята зі свистом за ним підбігають.
Може, блукаючи — ніс догори — вивергаючи вірші,
В яму впаде він чи рів, — наче той птахолов, який очі
Втупив у пташку якусь, — і волатиме: «Гей, громадяни!

⁴⁶⁰ Хто б мене витяг?» — Ніхто не озветься. Коли ж

мимоволі

Хтось і завдасть собі труда й уже наготує мотузку —
Я й того стримаю: «Слухай, а може, він сам туди кинувсь,

Може, й не хоче рятунку?» — І тут оповім при нагоді
Про Емпедоклову смерть⁶⁹: «Сицилійський поет,
забавивши
Слави безсмертного бога, стрибнув собі холоднокрівно
В Етну вогненну. Нехай же поет має право померти.
А врятувать проти волі чи вбити — однакові речі.
Ця його спроба — не перша, тому й, урятований, знову
Буде шукати він славної смерті — пропаща людина.
⁴⁷⁰ Ще й невідомо, за що він так мучиться тим віршуванням:
Батьківський прах осквернив чи ступив нечесливо
на місце,
Торкнуте блискавки вістрям⁷⁰, лиш ясно одне — він лютує,
Наче ведмідь, який виламав ґрати й реве на все горло!»
Так той завзятий поет на невчених і вчених чигає;
Ну, а кого вже піймав — тому ґріб: зачитає до смерті.
П'явка відчепиться тільки тоді, коли спухне від крові.

Переклав Андрій Содомора

ПРИМІТКИ

Арістотель

ПОЕТИКА

Переклад здійснено за найавторитетнішим виданням: A. Gudeman. Aristoteles, PERI POIETIKES. — Berlin — Leipzig, 1934.

¹ *Дифірамб* — первісно хорова пісня на честь бога родючості Діоніса. Творцем дифірамба для хору греки (Геродот, I, 23) вважали Аріона, поета VII ст. до Р. Хр. Згодом дифірамбічні хори почали виконувати пісні не тільки про Діоніса, а й про інших богів. У сучасній мові дифірамб — перебільшена похвала.

² У Стародавній Греції не було загального поняття для художньої літератури.

³ *Мім* — комедійний жанр давньогрецького театру. У найдавніші часи мім — це побутова сценка, що її імпровізували учасники обрядових ігор під час хліборобських свят. Основоположником літературного міма був сицилієць Софрон із Сиракуз (V ст. до Р. Хр.), а продовжувачем — його син Ксенарх (IV ст. до Р. Хр.). Їхні міми були реалістично-гумористичним зображенням характерних рис представників різних верств і професій грецького суспільства. Виконання мімів супроводилося співами, танцями та акробатичними номерами. У 1933 р. знайдено великий зв'язний уривок із міма Софрона під заголовком «Жінки, які стверджують, що вони виганяють богиню».

⁴ *Сократівські діалоги* — діалоги, написані в манері розмов Сократа. Найвідоміші діалоги — це твори Платона та Ксенофонта, у яких головною особою є афінський філософ Сократ (V ст. до Р. Хр.).

⁵ *Ямбічний триметр* — віршовий розмір, який мав три метричні одиниці по дві стопи в кожній, де довгий склад можна замінити двома короткими. Складався з шести ямбів (U ^).

⁶ Елегіями в Стародавній Греції називали твори, написані *елегійним дистихом*, який складався з дактилічного гекзаметра й пентаметра. Для епопеї характерним віршовим розміром був дактилічний гекзаметр.

⁷ *Емпедокл* — сицилійський філософ-матеріаліст (V ст. до Р. Хр.). Своє філософське вчення він виклав у двох поемах «Про природу» й «Очищення».

⁸ *Хремон* — афінський трагічний поет (IV ст. до Р. Хр.). Із його творів збереглися до наших часів лише фрагменти. Твір Хремона «Кентавр», який Арістотель («Риторика», кн. III, гл. 12) називає рапсодією, не був призначений для сценічної постановки, а для читання вголос.

⁹ *Ном* — у найдавніші часи культова пісня — гімн, який виконували під акомпанемент кіфари. Ном розвинув староспартанський поет другої половини VII ст. до Р. Хр. Терпандр, який народився на о. Лесбосі, творив у Спарті.

¹⁰ *Полігнот* — старогрецький живописець (V ст. до Р. Хр.), відомий настінними розписами на епічно-міфологічні теми («Загибель Трої», «Битва греків з амазонками та кентаврами») та історичні мотиви («Марафонська битва»). Його діяльність пов'язана головним чином з Афінами.

¹¹ *Павсон* — молодий сучасник Полігнота, живописець реалістичного напрямку з нахилом до карикатури.

¹² *Діокісій* — сучасний Полігнотові живописець-реаліст.

¹³ *Клеофонт* — маловідомий епічний поет.

¹⁴ *Тегемон із Фасоса* (кінець V ст. до Р. Хр.) — автор комедій і пародій на епічні твори.

¹⁵ *Нікохар* — комедіограф (кін. V — поч. IV ст. до Р. Хр.); його твір «Деліада» був, очевидно, ірої-комічною епопеєю.

¹⁶ *Аргант, Тімофей, Філоксен* — маловідомі поети IV ст. до Р. Хр., автори дифірамбів і номів. У творі Філоксена «Кіклопи» зображено любов кіклопа Поліфема до морської німфи Галатеї.

¹⁷ *Софокл* (496–406 рр. до Р. Хр.) — великий давньогрецький драматург, один із творців античної трагедії. До наших часів дійшло 7 його трагедій: «Антигона», «Електра», «Аякс», «Цар Едіп», «Філоктет», «Едіп у Колоні», «Трахінянки».

¹⁸ *Арістофан* (бл. 440–385 рр. до Р. Хр.) — великий давньогрецький комедіограф, найвидатніший представник т. зв. «старої» аттичної комедії, розвиток якої припадає на 445–385 рр. до Р. Хр. Основною рисою її була гостра політична сатира. До наших днів збереглося 11 комедій Арістофана.

¹⁹ *Дорійці* — одне з грецьких племен, на території розселення якого оформилися держави Спарта, Аргос, поліси Криму.

²⁰ *Мегарійці* — жителі Мегар, великого торговельного міста в північній частині Коринфського перешийка. Демократичний лад установився в Мегарах після повалення тиранії Феагена (перша половина VI ст. до Р. Хр.).

²¹ *Епіхарм* (бл. 550 — бл. 453 рр. до Р. Хр.) — найвидатніший представник сицилійської комедії, попередниці «старої» аттичної комедії, автор комедій на побутові й міфологічні теми. З його творів дійшли до нас тільки назви й незначні фрагменти.

²² *Хіонід і Магнет* — найстарші афінські комедіографи, діяльність яких припадає на першу половину V ст. до Р. Хр.; їхні твори не збереглися.

²³ *«Маргіт»* — жартівлива поема в дактилічних гекзаметрах, героєм якої був йолоп, який знав багато, але все погано. Ще Арістотель приписує цю поему Гомерові.

²⁴ *Фалічні пісні* виконувалися в процесіях на честь богів родючості, особливо в честь бога Діоніса. Під час таких процесій учасники розігрували глузливі міми.

²⁵ *Есхіл* (525–456 рр. до Р. Хр.) — видатний афінський драматург, «батько трагедії». Из його п'єс збереглося до наших часів 7 трагедій: «Благальниці», «Перси», «Семеро проти Фів», «Прикований Прометей» і трилогія «Орестея» («Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди»), а також уривки з інших творів. Герої творів Есхіла величні своєю монументальністю. Особливо популярним став образ Прометея.

²⁶ *Сатирівська драма*, або драма сатирів, — комічна п'єса на міфологічний сюжет, у якій виступав хор із сатирів. Її ставили після трагедій, щоб на святі Діоніса викликати веселий настрій. Єдиною сатирівською драмою, яка збереглась, є «Кіклоп» Евріпіда, крім того, уціліли значні фрагменти «Слідопитів» Софокла.

²⁷ *Трохеїчний тетраметр* — віршовий розмір, який складається з чотирьох трохеїчних стоп, тобто восьми трохеїв (хореїв) (— ∪); вірш характерний для танцювального ритму.

²⁸ Уперше сталося це в 486 р. до Р. Хр. в Афінах.

²⁹ *Формід* — грецький комедіограф, сучасник Епіхарма, жив у Сиракузах. Його твори не збереглися.

³⁰ *Кратет* — грецький комедіограф (V ст. до Р. Хр.). Збереглися тільки фрагменти двох його творів.

³¹ Поняття про катарсис викликало багато тлумачень (Див.: С. 17–19 цього видання).

³² *Зевксід з Гераклеї в Італії* (V ст. до Р. Хр.) — давньогрецький живописець, найвідоміші картини «Зевс на престолі в оточенні богів», «Сім'я кентаврів» та ін. Він звертав велику увагу на лінійну перспективу й застосовував світлотінь.

³³ *Стадія* — 177,6 метра.

³⁴ У Стародавній Греції був звичай ставити три дні підряд по три трагедії і по одній сатирівській драмі.

³⁵ За водяними годинниками в афінському суді визначали час для виголошення промови обвинувачеві та захисникові.

³⁶ *«Гераклеїда»* — епопея про життя та подвиги Геракла. Твори на таку тему писали Кінайфон (VII ст. до Р. Хр.), Пейсандр (VI ст. Р. Хр.), Паніасій (V ст. Р. Хр.).

³⁷ *«Фесеїда»* — епопея про міфічного афінського царя Фесея. На таку тему писали епопеї Зопір (VI ст. до Р. Хр.) і Діфіл (V ст. до Р. Хр.).

³⁸ За міфом, Одиссей, не бажаючи брати участі в поході на Трою, прикидався божевільним: він запряг до плуга вола й осла та замість зерна кидав у борозну сіль, його викрив Паламед, який перед плугом поклав сина Одиссея Телемаха. Одиссей оминув немовля і так викрив себе. Про це немає згадки в «Одиссеї».

³⁹ *Геродот* (бл. 489–425 рр. до Р. Хр.) — славний грецький історик, автор одного з перших історичних творів, які збереглися, — «Історія». У ньому розповідається про війни греків із персами.

⁴⁰ *Алківіад* — політичний діяч і стратег Афін другої половини V ст. до Р. Хр. Його діяльність визначалася безпринципністю і політичною нестійкістю.

⁴¹ *Агафон* — автор трагедій (бл. 447–400 рр. до Р. Хр.). Він перетворив хорові партії у вокальні інтермедії, які виконувалися між окремими актами без зв'язку з текстом трагедії.

⁴² *Мімії* — невідомий аргосець. Про незвичайне покарання його вбивці розповідає, крім Арістотеля, Плутарх у творі «Пізне покарання злочинців божеством» («Моралії», VIII, ст. 553 і наст.).

⁴³ «*Едіп*» — Арістотель має на думці трагедію Софокла «Цар Едіп» (рядки 924–1085).

⁴⁴ «*Лінкей*» — трагедія сучасника й друга Арістотеля Феодекта. Лінкей був чоловіком дочки Даная Гіпермestри, яка врятувала його всупереч волі батька. Данай мав намір убити Лінкея, але трапилося так, що він сам загинув.

⁴⁵ Тут ідеться про майстерну сцену в трагедії Евріпіда «Іфігенія в Тавриді» з впізнання брата й сестри. Іфігенія, дізнавшись від чужоземців про те, що її брат Орест живий, написала до нього листа. Орест упізнав сестру по листу, а Іфігенія — Ореста по шраму з дитячих років.

⁴⁶ *Пролог* — початкова частина трагедії.

⁴⁷ *Епісодій* — діалогічна частина трагедії між виступом хору (досл. епісодій — прихід, тобто нова поява акторів на сцені).

⁴⁸ *Ексод* — заключна частина трагедії, в кінці якої актори і хор залишали місце гри (досл. вихід).

⁴⁹ *Парод* — пісня хору при вході його на оркестру (досл. прибуття хору).

⁵⁰ *Стасім* (стасімон) — пісня хору, яку він виконував, стоячи на оркестрі (досл. стояча пісня).

⁵¹ *Фіест* — міфічний цар Аргоса, брат Атрея, відомий своїми злочинами. Трагедії «Фіест» написали Софокл, Евріпід і Сенека. До наших часів дійшла трагедія Сенеки «Фіест».

⁵² *Алкмеон* — син Амфіарая і Еріфіли, учасник походу проти Фів. Повернувшись після перемоги, Алкмеон убив матір, обвинувачуючи її в загибелі батька Амфіарая.

⁵³ *Орест* — за наказом Аполлона вбив свою матір Клітемнестру, щоб відомстити їй за загибель батька Агамемнона. Орест є

персонажем трагедій: «Орестея» Есхіла, «Електра» Софокла, «Орест», «Електра», «Іфігенія в Тавриді» Евріпіда.

⁵⁴ *Мелеагр* — Мелеагр убив на полюванні братів матері Алтеї. За це вона його прокляла і спалила поліно, від збереження якого залежало життя Мелеагра.

⁵⁵ *Телеф* — син Геракла й Авгі, у якого довго не гоїлася нанесена Ахіллом рана від списа. Йому було провіщено, що її зможе вилікувати тільки той, хто поранив. Юнака вилікувала іржею зі списа Ахілла.

⁵⁶ *Егісф* — син Фіеста, любовник Клітемнестри, разом з нею вбив Агамемнона.

⁵⁷ *Хорегія* — обов'язок хорега — багатого афінського громадянина, який давав кошти для постановки трагедії, зокрема повинен був підготувати хор.

⁵⁸ *Медея* — дочка колхідського царя, допомогла ватажкові аргонавтів Ясону здобути золоте руно, потім втекла з ним до Греції. Коли Ясон покинув її, Медея вбила своїх синів від Ясона.

⁵⁹ *Астідамант* — популярний трагік IV ст. до Р. Хр. Збереглися тільки уривки з його творів.

⁶⁰ *Телегон* — син Одиссея і Кірки, який смертельно поранив Одиссея, не знаючи, що це його батько. Арістотель має на увазі трагедію Софокла або Херемона, яка не збереглася.

⁶¹ *Гемон* — наречений Антігони. Коли не зумів домогтися в батька пробачення для Антігони, йде від Креонта зі словами: «Якщо вона загине, то смерть спричинить іншу загибель». Арістотель розуміє це як погрозу на адресу батька, а насправді Гемон мав на думці самогубство.

⁶² «*Кресфонт*» — трагедія Евріпіда, від якої збереглися уривки. Зміст її такий: царя Мессенії Кресфонта вбито разом із синами. Наймолодшого сина Телефонта врятувала мати Мєропа, відправивши його до друзів в Етолію, сама змушена була вийти заміж за вбивцю чоловіка, який захопив престол. Коли Телефонт підріс, він прибув до Мессенії, щоб помститися за смерть батька. Його ледве не вбила Мєропа, яка тільки в останню хвилину впізнала сина, і вони обоє разом підготували помсту.

⁶³ Евріпід. «Іфігенія в Тавриді», 775 рядок і наст.

⁶⁴ «*Гелла*» — трагедія невідомого автора про міфічне золоте руно.

⁶⁵ *Менелай* — міфічний цар Спарти, брат Агамемнона, чоловік Єлени, один з головних персонажів Троянської війни. Евріпід зобразив його в трагедії «Орест» як віроломну людину слабого характеру.

⁶⁶ «*Скілла*» — дифірамб Тімофея Мілетського, змістом якого була зустріч Одиссея з морською потворою Скіллою. У небезпеці Одиссей стогнав і плакав.

⁶⁷ *Меланіппа* — персонаж одноіменної трагедії Евріпіда, яка не збереглася до наших часів. Вона виголошувала софістичну тираду, захищаючи свій зв'язок з Посейдоном.

⁶⁸ Арістотель має на увазі спеціальний пристрій, за допомогою якого над сценою з'являлись боги. Прийом появи бога на машині в трагедії називається *deus ex machina*. За допомогою такої машини втекла Медея в запряженій драконами колісниці.

⁶⁹ В «Іліаді», II, Афіна виступає проти плану греків, які вирішили відплисти додому.

⁷⁰ Це цитата з невідомого твору невідомого поета, яка стосується міфів. Мужі, які народилися з посіяних Кадмом драконських зубів, «сини землі», мали на тілі родимку у формі ратища.

⁷¹ *Каркін Молодий* — драматург IV ст. до Р. Хр., твори якого не збереглися. У його трагедії «Фіест» пелопіди мали на тілі знак зірки.

⁷² «*Тіро*» — трагедія Софокла, героїня якої Тіро підкинула своїх дітей від Посейдона, потім упізнала їх по колісці.

⁷³ *Терей* — фракійський цар, який звалтував сестру своєї дружини Філомену й відрізав їй язик, щоб вона не видала його. Філомена розповіла про це сестрі Прокні за допомогою візерунку на тканині. Потім, щоб відомстити Тереву, сестри вбили маленького Ігіса і подали його батькові на вечерю. Боги врятували їх від переслідування Теревя, перетворивши Прокну в ластівку, а Філомену в солов'я.

⁷⁴ «*Кінрійці*» — трагедія Дікеогена (кінець V ст. до Р. Хр.). Героєм її був Тевкр, вигнаний батьком Теламоном за те, що він повернувся з Троянської війни без Аянта. Після довгого вигнання Тевкр прибуває на батьківщину. Відбулася якась сцена впізнання під час оглядання картини.

⁷⁵ Арістотель має на увазі 499–585 рядки VIII і 1–29 рядки IX пісні «Одіссеї».

⁷⁶ Електра в «Хоефорах» Есхіла помітила на могилі батька пасмо волосся, подібного до її, а біля могили слід стопи, який був такий, як у неї.

⁷⁷ *Полійд* — автор IV ст. до Р. Хр. Твори його не збереглися.

⁷⁸ *Тідей* — батько одного з героїв «Іліади» Діомеда. Трагедія, автором якої був сучасник Арістотеля Феодект, не дійшла до наших часів.

⁷⁹ *Фініди* — сини фракійського царя Фінея, який з намови своєї нової жінки катував їх. Аполлон вразив Фінея сліпотою за те, що він зловживав даром віщування. Боги наслали на Фінея гарпій, напівдів-напівптахів, які пожирали всю його їжу й розносили страшний сморід.

⁸⁰ «*Одісей — неправдивий вісник*» — твір невідомого автора.

⁸¹ Арістотель має на увазі «Іфігенію в Тавриді» Евріпіда.

⁸² «*Аякс*» — трагедія Софокла.

⁸³ *Іксіон* — володар міфічно фессалійського племені лапітів. За спробу збезчестити Геру був трикутний у підземеллі до розпеченого колеса, що постійно обертається обвитого зміями.

⁸⁴ «*Фтіотіди*» — трагедія Софокла. Зміст п'єси невідомий. Мабуть йшлося про історію життя Пелея, батька Ахілла. Фтіоди — жителями Фтії — міста у Фессалії.

⁸⁵ *Форкіді* — дочки Форкіса, тобто горгони. Тут йдеться про п'єсу Есхіла.

⁸⁶ «*Прометей*» — одна з трагедій Есхіла.

⁸⁷ Про Ніобу написали трагедії Есхіл і Софокл.

⁸⁸ *Сізіф* — у грецькій міфології засновник і цар Коринфу; за намагання обманути саму смерть в Аїді був змушений постійно котити на гору важкий камінь, який, досягши вершини, знову падав донизу.

⁸⁹ Слова Агафона цитує Арістотель в «Риторичі» (кн. II, гл. 24): «Імовірно, що зі смертними трапляється багато і неймовірного».

⁹⁰ *Протагор з Абдери* (481–411 рр. до Р. Хр.) — давньогрецький філософ-софіст, дослідник мови, ідеолог рабовласницької демократії. Його ім'ям названий один з діалогів Платона.

⁹¹ *Масілійці* — жителі Масілії (нині Марсель у Франції).

⁹² *Гермокаїкоксанф* — дивовижне ім'я, яке складається з назв трьох малоазійських рік: Герм, Каїк і Ксанф.

⁹³ *Глоса* — слово, яке потрібно пояснити. В Арістотеля — архаїзми і діалектизми.

⁹⁴ «Одіссея», пісня I, рядок 185 і пісня XXIV, рядок 308.

⁹⁵ «Іліада», пісня II, рядок 272.

⁹⁶ Обидві цитати взяті з поеми Емпедокла «Очищення». У виданні Дільса фрагменти 138 і 143.

⁹⁷ Про такі метафори Арістотель докладніше пише в «Риторичі» (кн. III, гл. 5).

⁹⁸ Емпедокл, фрагмент 152 (Дільс).

⁹⁹ Цитата невідомого автора.

¹⁰⁰ «Іліада», пісня I, рядки 11 і 94; пісня V, рядок 78.

¹⁰¹ Емпедокл, фрагмент 88 (Дільс).

¹⁰² «Іліада», пісня V, рядок 393.

¹⁰³ *Сфенел* — драматург кінця V ст. до Р. Хр., якого Аристофан висміював за тривіальний стиль.

¹⁰⁴ Загадка належить Клеобуліні, дочці одного із семи мудреців. Мається на увазі металеві банки, яку нагрівали й прикладали хворому до тіла. Арістотель цитує цю загадку також у «Риторичі» (кн. III, гл. 2).

¹⁰⁵ *Евклід Старший* — невідомо точно, кого має на увазі Арістотель, можливо Евкліда з Мегар (V–IV ст. до Р. Хр.), учня Сократа, засновника мегарської філософської школи.

¹⁰⁶ «*Філоктет*» — до наших часів збереглася трагедія Софокла з такою назвою. Твори Есхіла й Евріпіда про нього не збереглися. *Філоктет* — славний стрілець, що одержав лук від умираючого Геракла. Відправився в похід на Трою, але по дорозі, ужалений змією, залишився на о. Лемносі з невилгою ранюю.

- ¹⁰⁷ «Одіссея», пісня IX, рядок 515.
- ¹⁰⁸ «Одіссея», пісня XX, рядок 259.
- ¹⁰⁹ «Гліада», пісня XVII, рядок 265.
- ¹¹⁰ *Аріфрад* — невідомий автор, писав про поетичний стиль, зокрема про мову трагіків.
- ¹¹¹ Арістотель наводить приклади анастрофи, тобто вживання прийменника після іменника замість перед іменником.
- ¹¹² Саламінська битва відбулася 480 р. до Р. Хр. За Геродотом (кн. VII, § 166) цього ж самого дня сицилійські греки билися з карфагенянами при Гімері.
- ¹¹³ «Гліада», пісня II, рядки 479–779.
- ¹¹⁴ «*Кіпрії*» — поема, у якій розповідається про події, що передували подіям, описаним в «Гліаді». Автором її можливо був Стасін із Кіпру.
- ¹¹⁵ «*Мала Гліада*» — поема якогось Лесха, змістом її були події після смерті Ахілла до зруйнування Трої.
- ¹¹⁶ Арістотель має на увазі рядки 198 і наст. XXII пісні «Гліади».
- ¹¹⁷ «Гліада», пісня XXII, рядок 205 і наст.
- ¹¹⁸ «Одіссея», пісня XIX, рядки 164–240.
- ¹¹⁹ «Цар Едіп» Софокла, рядок 103 і наст.
- ¹²⁰ «Електра» Софокла, рядки 681–763.
- ¹²¹ «*Місійці*» — трагедія Есхіла, її герой — син Геракла Телеф, який, повбивавши в Тегеї своїх родичів, втік до Місії. За релігійним звичаєм, повинен був так довго мовчати, поки не очистить себе від кровопролиття. Німі персонажі любив зображати Есхіл. Про Телефа написали трагедії також Софокл, Евріпід, Агафон і Нікомах, але ні одна не збереглася.
- ¹²² «Одіссея», пісня XIII, рядки 75–125.
- ¹²³ Про рогату оленицю пише Піндар (Олімп., 3, 52) та інші поети. Пор. з помилкою в Лермонтова: «...львица с косматой гривой на хребте».
- ¹²⁴ *Ксенофан із Колофона* (570–480 рр. до Р. Хр.) — давньогрецький філософ і поет, засновник елейської школи. Висміював многобожжя та антропоморфізм грецької релігії. Написав поему філософського змісту «Про природу», з якої збереглися тільки фрагменти.
- ¹²⁵ «Гліада», пісня X, рядок 152.
- ¹²⁶ *Ілрійці* — народ в Ілрії (сьогоднішня Албанія).
- ¹²⁷ «Гліада», пісня I, рядок 50. Античні коментатори дивувалися, чому Аполлон, розгніваний на греків, скеровує свої стріли спочатку на мулів, а не на людей, тому припускали, що слово ойребс означає в нього не тільки «мул», але й «вартовий».
- ¹²⁸ «Гліада», пісня X, рядок 316.
- ¹²⁹ «Гліада», пісня IX, рядок 202.
- ¹³⁰ «Гліада», пісня X, рядок 11 і наст.

¹³¹ «Іліада», пісня XVIII, рядок 489 і «Одіссея», пісня V, рядок 275. Мовиться про сузір'я Ведмедиці, яке ніколи не заходить.

¹³² *Гіній Фасоський* — коментатор Гомера.

¹³³ «Іліада», пісня II, рядок 15.

¹³⁴ «Іліада», пісня XXIII, рядок 328.

¹³⁵ Емпедокл, фрагм. 35, 14 (Дільс). У чому має полягати вправлення пунктуації — трудно зрозуміти.

¹³⁶ «Іліада», пісня X, рядок 252.

¹³⁷ *Ганімед* — у грецькій міфології син троянського царя Троя (або за іншою версією Лаомедонта), юнак незвичайної вроди, якого Зевс схопив у вигляді орла і зробив на Олімпі виночерпієм богів.

¹³⁸ «Іліада», пісня XX, рядок 234.

¹³⁹ «Іліада», пісня XXI, рядок 252.

¹⁴⁰ «Іліада», пісня XX, рядок 272.

¹⁴¹ *Главкон* — якийсь коментатор Гомера.

¹⁴² *Ікарій* — батько Пенелопи та Іфтіли.

¹⁴³ *Кефаленці* — жителі Кефаленії, найбільшого острова на Іонійському морі.

¹⁴⁴ У дифірамбі на честь Гіацинта, якого випадково вбив диском Аполлон.

¹⁴⁵ *Мініск і Каліпід* — славні афінські актори. Мініск виступав як протагоніст у п'єсах Есхіла, Каліпід — актор часів Евріпіда.

¹⁴⁶ *Піндар* — маловідомий актор.

¹⁴⁷ *Сосістрат* — рапсод IV ст. до Р. Хр.

¹⁴⁸ *Мнасифей* — співець V ст. до Р. Хр.

Склали *Йосип Кобів і Юрій Мушак*

Псевдо-Лонгін

ПРО ВИСОКЕ

Переклад тексту трактату «Про високе» здійснено за виданням: Die Schrift vom Erhabenen dem Longinus zugeschrieben, griechisch und deutsch, herausgegeben und übersetzt von R. Scheliha, Berlin, 1938.

Цитати з «Іліади» й «Одіссеї» Гомера та трагедії Софокла подаються в перекладі Бориса Тена, цитати з інших поетичних творів — у перекладі А. Содомори.

РОЗДІЛ I

¹ *Постумій Теренціан* — невідомий молодий римлянин знатного походження, який готувався до громадської діяльності, учень автора трактату «Про високе».

² Цецилій, Див.: с. 41 цього видання.

³ Вислів, який одні приписують філософу Піфагору, інші — великому ораторові Демосфену.

⁴ Термін «оратор» слід розуміти ширше — як «прозаїк».

РОЗДІЛ II

¹ Постулат стилістичної міри й відповідного моменту, обґрунтований основоположником давньогрецької художньої ораторської прози, софістом-ритором Горгієм з Леонтін на Сицилії (V ст. до Р. Хр.), став одним з наріжних каменів античної риторики.

² «...то бича, то уздечки» — приповідка, яка не раз трапляється в грецьких авторів. За переказом, так Платон висловився про своїх учнів Арістотеля і Ксенократа, Ісократ — про істориків Ефора й Теопомпа.

³ *Демосфен* (384–322 рр. до Р. Хр.) — великий афінський оратор і політичний діяч, героїчно боровся проти македонців, у знаменитих «Філіппіках» викривав зазіхання македонського царя Філіппа на свободу Греції.

Цитата з промови «Проти Арістократа», 113.

РОЗДІЛ III

¹ Фрагмент із трагедії поета-драматурга Есхіла (бл. 525–456 рр. Р. Хр.) «Оріфія», яка не збереглася, цитований як зразок пишномовного стилю. Зміст твору був такий: бог північного вітру Борея наміряється силоміць схопити в темноті дочку афінського царя Ерехтея Оріфію. Тому наказує погасити всі вогнища, погрожуючи, що якщо залишиться в грубці хоч іскорка, то він перетворить її в полум'я і спалить весь будинок Ерехтея.

² *Каллісфен* (IV ст. до Р. Хр.) — учень і родич Арістотеля, історик, описав походи Александра Македонського, загинув, коли попав у неласку царя.

³ *Клітарх* — придворний історик Александра Македонського; твір його, сповнений пишномовності, не зберігся.

⁴ *Софокл* — великий давньогрецький драматург (496–406 рр. Р. Хр.); до наших днів із 120 його трагедій дійшло 7 творів. Цитований вислів походить із трагедії, в основу якої був покладений міф про Борея й Оріфію. Софокл порівнює Борея з флейтистом, який дує з усіх сил в отвір флейти, не користуючись пов'язкою, яка підтримувала нижню щелепу для ослаблення сили звуку, через те з його інструмента виходило пронизливе вищання.

⁵ *Амфікрат* — афінський ритор (I ст. до Р. Хр.), його твір «Про славних людей» написаний високомовним стилем без історичної достовірності. Гегесій з малоазійського міста Магнесії — оратор III ст. Р. Хр., основоположник пишномовного азійського стилю в красномовстві; Матрід з Фів (II ст. до Р. Хр.) — оратор, представник азійського стилю.

⁶ Цитата з твору невідомого письменника.

⁷ У грецькому оригіналі дослівно «дитинність». На цю ваду стилю звертали увагу й засуджували її, крім автора трактату «Про високе», Діонісій Галікарнаський, Цицерон і Плутарх.

⁸ *Феодор Гадарський* (I ст. до Р. Хр.) — учитель риторики, керівник риторичної школи; до прихильників його поглядів про роль красномовства належав і автор твору «Про високе».

РОЗДІЛ IV

¹ *Тімей* (бл. 350 — бл. 254 рр. до Р. Хр.) — автор твору, у якому була викладена історія Сицилії.

² *Ісократ* (436–338 рр. до Р. Хр.) — славетний афінський учитель красномовства, представник витонченого стилю. Його «Панегірик» («Промова на всееллінських зборах») — твір, у якому він славив Афіни й закликав до об'єднання всіх греків для походу проти персів.

³ *Мессенія* — одна з областей Пелопоннесу, населення якої підкорили спартанці після тривалих і кровопролитних війн.

⁴ Мова про висадку афінського війська на Сицилії в 415 р. до Р. Хр. з метою захопити головне місто Сиракузи, союзника Спарти, з якою Афіни вели війну. Поки афінський флот вирушив проти Сиракуз, один з афінських полководців, Алківіад, разом з нетверезими товаришами вночі поскидали і порозбивали статуї бога Гермеса на вулицях Афін. На Сицилії афіняни зазнали поразки і на суші, і на морі. На морі — від сицилійського флоту під командуванням Гермократа. Оскільки Гермес був покровителем сицилійців, Тімей вважає невдачу афінян карою божою — помстою бога Гермеса.

⁵ *Діонісій* — правитель Сиракуз від 367 р. до Р. Хр., позбавлений влади своїм зятем Діоном і Гераклідом, керівником демократів у Сиракузах. Діонісій допустився святотатства, бо, відчуваючи потребу в грошах, познімав зі статуй Зевса і Геракла золоті бороди.

⁶ *Ксенофонт* (бл. 430–354 рр. до Р. Хр.) — видатний давньогрецький письменник і історик. У грецькому оригіналі («Лакедемонський державний лад») наявна гра слів, яку неможливо передати; полягає вона в тому, що у грецькій мові слова «дівича» і «зіниця» є омонімами (parthenos).

⁷ Так у Гомеровій «Іліаді» (пісня I, рядок 225) Ахілл називає Агамемнона.

⁸ *Агатола* — жорстокий правитель (тиран) Сиракуз (III–II ст. до Р. Хр.).

⁹ Платон. «Закони», V, 741 D.

¹⁰ Платон. Там же, V, 778 D. *Мегілл* — дійова особа у творі Платона «Закони».

РОЗДІЛ V

¹ *Метаболою* давньогрецькі теоретики красномовства називали відхилення від основного стилю, який притаманний тому чи тому твору або тій чи тій промові.

РОЗДІЛ VIII

¹ Твір цей не зберігся.

² В античній стилістичній теорії фігури, тобто своєрідна синтаксична побудова фраз та поєднання їх у художньому творі, поділялися на фігури думки й фігури мови. Фігура думки полягала в незвичному вираженні самої думки (напр., риторичне запитання, уособлення), тоді як її словесний вислів не відрізнявся від нормального; фігура мови полягала в незвичній словесній побудові звороту (напр., анафора, епіфора, антитеза тощо).

³ Цитата з «Одіссеї» Гомера, пісня XI, рядки 315–317. От і Ефіальт, сини Алоєя, велетні незвичайної фізичної сили, вирішили навалити гору Оссу на Олімп, а на Оссу — Пеліон, щоб вибратися на небо та заволодіти Герою й Артемідою. Перешкодив цьому Аполлон, який їх повбивав стрілами.

РОЗДІЛ IX

¹ Про який твір ідеться — невідомо.

² У XI пісні «Одіссеї» Гомера Одісей спускається в царство мертвих, де зустрічає своїх товаришів по зброї — учасників Троянської війни — і розмовляє з ними. Лише Аякс (Еант), найхоробріший після Ахілла герой у грецькому війську, розгніваний на Одісея за те, що після смерті Ахілла зброя його дісталась Одісею, а не йому, не привітався з ним і відійшов мовчки геть.

³ *Парменіон*, один з полководців Александра Македонського, мав, за переказом, так висловитись, коли перський цар Дарій після чергової поразки запропонував Александрові укласти мир, віддаючи йому половину свого царства.

⁴ Гомер. «Іліада», пісня IV, рядки 442–443.

⁵ Деякі античні критики відмовляли поетові Гесіоду (VIII ст. до Р. Хр.) в авторстві «Щита Геракла», визнаючи за ним лише «Роботи і дні» та «Теогонію».

⁶ Гомер. «Іліада», пісня V, рядки 770–772.

⁷ Там же, пісня XXI, рядок 388; пісня XX, рядки 61–65.

⁸ *Тартар* — у широкому розумінні — підземне царство мертвих; у вузькому — місце вічних мук у ньому, в'язниця злочинців, засуджених на посмертні кари.

⁹ З розвитком культури теологію Гомера й Гесіода, зокрема грубі уявлення про поведінку богів, почали (Феаген, стоїки) тлумачити алегорично, напр., битву богів в «Іліаді» як зіткнення вогню (Гефест) з повітрям (Гера), Ареса розглядати як уособлення бойового шалу, Афіну — як уособлення розуму.

¹⁰ Компіляція рядків з різних пісень «Іліади»: пісня XIII, рядок 18; пісня XX, рядок 60; пісня XIII, рядки 19, 27–30. Іда — гірське пасмо поблизу Трої; *Пріамове місто* — Троя.

¹¹ *Іудейський законодавець* — Мойсей; далі наводиться не досить точно цитата з книги «Буття» (I, 3).

¹² Гомер. «Іліада», пісня XVII, рядки 645–647.

¹³ Там же, пісня XV, рядки 605–607.

¹⁴ Гомер. «Одіссея», пісня III, рядки 109–111. Нестор розповідає синові Одіссея Телемаху, яка доля спіткала героїв троянського походу.

¹⁵ За уявленнями стародавніх греків (Гомер), Океан — величезна ріка, яка обмиває всю земну кулю.

¹⁶ Пригода з циклопом розповідається в «Одіссеї», пісня IX, рядок 181 і наст.

¹⁷ Гомер. «Одіссея», пісня X, рядок 1 і наст.; 210 і наст. *Зоїл* (IV ст. до Р. Хр.) — учений граматик, зловбий критик Гомера; його ім'я стало синонімом недобррозичливого, упередженого критика.

¹⁸ Гомер. «Одіссея», пісня XII, рядок 62 і наст.

¹⁹ Гомер. «Одіссея», пісня XII, рядок 447.

²⁰ Гомер. «Одіссея», пісня XXII, рядок 79 і наст.

РОЗДІЛ X

¹ *Сафо* — видатна давньогрецька поетеса, представниця монодичної меліки (пісенної лірики) VI-ст. до Р. Хр.

² Автор «Арімаспеї» — поет *Арістей з Проконнеса* (VI ст. до Р. Хр.); у його поемі йшлося про народи, які населяли територію Європи від Чорного моря по Уралу, зокрема про арімаспів, легендарних однооких жителів південного Приуралля, які воювали з грифами за золото.

³ Гомер. «Іліада», пісня V, рядки 624–628; ідеться про найхоробрішого троянського героя Гектора, що, мов ураган, напав на греків.

⁴ *Арат* (III ст. до Р. Хр.) — давньогрецький поет-дидактик, автор астрономічної поеми «Небесні явища». Тут цитується з неї один рядок (299).

⁵ *Архілох* (VII ст. до Р. Хр.) — зачинатель давньогрецької лірики, представник елегійного і ямбічного жанру.

⁶ Демосфен. «Про вінок», 169. Далі Демосфен описує переполох, який викликала в Афінах звістка про захоплення македонським царем Філіппом міста Елатеї в центральній Греції.

РОЗДІЛ XII

¹ За свідченням Плутарха й візантійського лексикографа Суди, Цецілій проводив у спеціальному творі порівняння стилю Демосфена і Цицерона; стиль першого він називав могутнім, стиль другого — приємним.

РОЗДІЛ XIII

¹ Платон. «Держава», IX, 586 А.

² *Піфія* — жриця в Дельфійському храмі Аполлона, яка в екстазі виголошувала віщування (оракули).

³ *Стесіхор* — давньогрецький ліричний поет (632–556 рр. до Р. Хр.).

⁴ *Аммоній* — учений александрійський граматик, учень Арістарха, дослідник творчості Гомера.

⁵ Гесіод. «Роботи і дні», 24.

РОЗДІЛ XIV

¹ *Фукідід* (бл. 460 — бл. 400 рр. до Р. Хр.) — давньогрецький історик, який у своєму творі висвітлював події Пелопоннеської війни (431–404 рр. до Р. Хр.).

РОЗДІЛ XV

¹ Цитата з трагедії великого давньогрецького драматурга Евріпіда (бл. 484–406 рр. до Р. Хр.) «Орест», 255–257.

² Евріпід. «Іфігенія в Тавриді», 291.

³ Гомер. «Іліада», пісня XX, рядки 170–171.

⁴ Уривок з трагедії Евріпіда «Фаетон», яка не збереглася до наших днів. За міфом, Фаетон, син бога сонця Геліоса, попросив у батька дозволу правити один день сонячною колісницею, але він не втримав рвучких коней, збився з дороги і ледь не запалив землю. Зевс ударом блискавки вбив нерозважливого сміливця.

⁵ Цитата з трагедії Евріпіда «Александр», яка не збереглася. *Кассандра* — дочка троянського царя Пріама, наділена даром прокування, у яке ніхто не вірив.

⁶ Есхіл. «Семеро проти Фів», 42–46. *Еніо* — богиня воєнного жаху.

⁷ Цитата з трагедії Есхіла «Лікургія», в основу якої був покладений міф про Лікурга, царя Фракії, що не визнавав бога Діоніса й переслідував його шанувальників; за це був жорстоко покараний.

⁸ Евріпід. «Вакханки», 726.

⁹ Йдеться про трагедію Софокла «Едіп у Колоні», 1586.

¹⁰ *Сімонід Кеоський* (550–469 рр. до Р. Хр.) — давньогрецький лірик, уславився в різних жанрах поезії (елегії, епіграми, гімни, епінікії, дифірамби тощо).

¹¹ *Ерінії* (*Ерінії*) — богині прокляття, помсти й кари (відповідають римським *Фуріям*).

¹² Евріпід. «Орест», 264–265.

¹³ Демосфен. «Проти Тімократа», 208.

¹⁴ *Гіперід* (389–322 рр. до Р. Хр.) — видатний афінський оратор, однодумець Демосфена в боротьбі проти македонської агресії. У вирішальній битві при Херонеї в 338 р. до Р. Хр. греки зазнали поразки, внаслідок чого Греція втратила незалежність.

РОЗДІЛ XVI

¹ Демосфен. «Про вінок», 208.

² Три великі перемоги греків над персами: при Марафонів 490 р., при Саламіні в 480 р. і при Платеях у 479 р. до Р. Хр.

³ *Евполід* — давньогрецький комедіограф V ст. до Р. Хр. Разом з Кратіном і Арістофаном належить до трійці класичних представ-

ників староаттичної комедії. Наведена цитата з комедії «Деми», імовірно, слова Мілтіада — переможця в битві при Марафоні.

⁴ *Артемісії* — мис на північному узбережжі о. Евбеї, біля якого відбулася перша морська битва між греками і персами 480 р. до Р. Хр.

⁵ *Есхін* (389–314 рр. до Р. Хр.) — афінський оратор, керівник промакедонської партії в Афінах.

РОЗДІЛ XVIII

¹ Уривок з першої «Філіппіки» Демосфена, 10.

² Демосфен. Там же, 44.

РОЗДІЛ XIX

¹ Ксенофонт. «Грецька історія», IV, 3, 19.

² Гомер. «Одіссея», пісня X, рядки 251–253. Еврілох, супутник Одіссея, розповідає про своє відвідання житла чарівниці Кірки.

РОЗДІЛ XX

¹ Демосфен. «Проти Мідія», 72.

РОЗДІЛ XXII

¹ Геродот. «Історія», VI, 11.

² *Іонійці* — одне з грецьких племен, яке розмовляло іонійським діалектом; тут — жителі Іонії — західного узбережжя Малої Азії, заселеного іонійцями.

РОЗДІЛ XXIII

¹ Цитата з твору невідомого автора. Ситуація така: рибалки чекають на появу тунців. Коли вартовий повідомив про це, рибалки збіглися на берег.

² Софокл. «Едіп-цар», 1372–1377.

Слова Едіпа, сина Лая і Іокасти, який ненароком убив свого батька, не знаючи, хто він такий, та одружився зі своєю матір'ю. Едіп у розпачі вигукує наведені слова, коли виявилось, що він батьковбивця і кровозмісник.

³ Цитата з твору невідомого автора. *Сарпедон* — син Зевса, володар Лікії, країни в Малій Азії, союзник троянців, загинув у бою з Патроком.

⁴ Платон. «Менексен», 245 D. Пелопс — міфічний володар Пелопоннесу. *Кадм* — син фінікійського царя Агенора, брат Європи. У пошуках сестри, схопленої Зевсом, він прибув у Грецію і заснував місто Фіви. Данайці, тобто греки, названі так від свого міфічного родоначальника Даная.

РОЗДІЛ XXIV

¹ Демосфен. «Про вінок», 18.

² Геродот. «Історія», VI, 21. Фрініх — афінський драматург. Після захоплення персами головного грецького міста на малоазійському узбережжі Мілета в 494 р. до Р. Хр. він поставив трагедію «Здобуття Мілета».

РОЗДІЛ XXV

¹ Ксенофонт. «Виховання Кіра», VII, 1, 37. У цьому творі розповідається про життя і діяльність Кіра Старшого — полководця і засновника перської держави.

РОЗДІЛ XXVI

¹ Гомер. «Іліада», пісня XV, рядки 697–698.

² Арат. «Небесні явища», 287.

³ Геродот. «Історія», II, 29. *Елефантина* — місто на однойменному острові Нілу, на межі між Єгиптом і Ефіопією. *Мероя* (*Мерое*) — столиця Ефіопії, розташовані біля місця впадіння річки Атбари в Ніл.

⁴ Гомер. «Іліада», пісня XV, рядок 85.

РОЗДІЛ XXVII

¹ Гомер. «Іліада», пісня XV, рядки 346–349.

² *Гекатей з Мілета* (бл. 550–479 рр. до Р. Хр.), попередник Геродота, автор творів «Опис землі» (географічного змісту) й «Генеалогії» (історико-міфологічного змісту), наводиться уривок із «Генеалогій». Зміст його такий. Коли після смерті Геракла його запеклий ворог цар Еврісфей почав переслідувати Гераклових синів і взяв в облогу місто Трахін, де вони знайшли притулок, володар міста Кеїк наказав їм покинути його володіння.

³ Демосфен. «Проти Арістогітона», I, 27.

⁴ Гомер. «Одіссея», пісня IV, рядок 681 і наст.

РОЗДІЛ XXVIII

¹ Платон. «Менексен», 236 D.

² Ксенофонт. «Виховання Кіра», I, 5, 12.

³ Геродот. «Історія», I, 105. *Скіфи* — народ іранської мовної групи, який в античні часи населяв територію сучасної України.

РОЗДІЛ XXIX

¹ Платон. «Закони», 801 B.

РОЗДІЛ XXX

¹ У грецькому оригіналі гра слів: *fone* — «голос», «звук» і *fos* — «світло». Філософи-стоїки, виходячи із зовнішньої схожості слів, етимологізували *fone* — «голос», «звук» як «світло розуму». Таку найвну етимологію має тут на увазі автор твору «Про високе».

РОЗДІЛ XXXI

¹ *Анакреонт* (бл. 570–485 рр. до Р. Хр.) — давньогрецький поет-лірик; основною темою його творів було кохання. В одному зі своїх творів, як і в наведеному рядку, він порівнює фракійську дівчину з кобилицею.

² *Феопомп* (*Теопомп*) — давньогрецький історик (IV ст. до Р. Хр.), автор «Історії Греції» і «Історії Філіппа Македонського», з якої взято цю цитату.

³ Геродот. «Історія», VI, 75. Йдеться про спартанського царя Клеомена, вигнаного 491 р. до Р. Хр., який учинив самогубство у в'язниці 489 р. до Р. Хр.

⁴ Геродот. Там же, VII, 181.

РОЗДІЛ XXXII

¹ Демосфен. «Про вінок», 296.

² Арістотель з'ясовував питання метафор у творі «Риторика», а його учень, філософ і природознавець Теофраст (Феофраст), — у трактаті «Про риторичне мистецтво», який не зберігся.

³ Ксенофонт. «Спогади про Сократа», I, 4, 5.

⁴ Платон. «Тімей», 65 С — 85 Е.

⁵ Платон. «Закони», 773 С.

⁶ Твір Цецілія про Лісія не зберігся. *Лісії* (459–378 рр. до Р. Хр.) — видатний давньогрецький оратор, стиль якого оцінювали як зразок простоти і ясності.

РОЗДІЛ XXXIII

¹ *Аполлоній Родоський* (III ст. до Р. Хр.) — автор епічної поеми «Аргонавтика», змістом якої був похід грецьких героїв під керівництвом Ясона в Колхіду по золоте руно.

² *Феокріт (Теокріт)* (III ст. до Р. Хр.) — основоположник буколічної поезії, який у т. зв. ідиліях оспівував життя сицилійських вівчарів, козопасів та рибалок.

³ *Ератосфен з Кірени* (III ст. до Р. Хр.) — видатний александрийський учений (географ, математик, астроном, історик літератури). У поемі «Ерігона» написав про афінянина Ікарія, який навчив жителів Аттики виноградарства, та його дочку Ерігону, перетворену після смерті в сузір'я Діви.

⁴ *Вакхлід* (бл. 516–450 рр. до Р. Хр.) — давньогрецький поет, автор ліричних хорових пісень.

⁵ *Піндар* (бл. 518–438 рр. до Р. Хр.) — славетний представник хорової лірики (складав пеани, дифірамби, трени, парфенії, оди на честь переможців у змаганнях колісниць).

⁶ *Іон Хіоський* (V ст. до Р. Хр.) — драматургічний і ліричний поет (твори його не збереглися).

РОЗДІЛ XXXIV

¹ *Латона (Лето)* — дружина Зевса, мати Аполлона й Артеміди.

² Ідеться про промову, виголошену на честь греків, полеглих у Ламійській війні (323–322 рр. до Р. Хр.), яка була невдалою спробою скинути ярмо після смерті Александра Македонського.

³ *Фріна* — знаменита афінська гетера, обвинувачена в безбожності ритором Евфієм, була виправдана завдяки блискучій промові Гіперіда. Промову проти Афіногена Гіперід виголосив на процесі з приводу дрібного позову торгового характеру.

РОЗДІЛ XXXV

¹ Погляд про панівну роль людини в природі властивий був грецькій філософії.

РОЗДІЛ XXXVI

¹ Один рядок з епітафії на гробниці фрігійського царя Мідаса, складеної невідомим автором.

² *Колос Родоський* — статуя бога сонця Геліоса величезних розмірів, виконана скульптором Харетом, одне з семи чудес античного світу, зруйнована землетрусом 224 р. до Р. Хр., але були й інші Колоси — велетенські статуї: Зевса Олімпійського, імператора Нерона тощо. Яку саме з них має на увазі автор трактату чи просто взагалі якусь монументальну статую — невідомо.

³ *Поліклет* — видатний давньогрецький скульптор (V ст. до Р. Хр.) у трактаті «Канон» уперше намагався встановити загальнообов'язкові закони пропорцій. Зразковою статуєю, у якій Поліклет втілює принцип свого «Канону», є Дорифор (Списоносець). Поліклет встановлює ідеальні пропорції людського тіла, вираховує, що довжина ступні дорівнює одній шостій висоти фігури, голова — одній восьмій, обличчя і кисть руки — одній десятій і т. д. Для людського обличчя Поліклет встановив принцип поділу на три рівні частини — чоло, ніс і губи з підборіддям.

РОЗДІЛ XXXVIII

¹ Демосфен. «Про Галонес», 45.

² Ісократ. «Панегірик», 8.

³ Фулід. «Історія Пелопоннеської війни», VII, 84.

⁴ Геродот. «Історія», VII, 225. *Фермоніли* — гірський прохід із Фессалії в Середню Грецію. Тут відбулася битва грецького союзницького війська на чолі зі спартанськими царем Леонідом з численною армією царя Ксеркса. Греки оборонялися 3 дні, але з допомогою зрадника перси зайшли їм у тил. Леонід відіслав військо на захист Афін, а сам з 300 військами-спартанцями бився, поки всі не загинули (480 р. до Р. Хр.).

⁵ Цитата з невідомої комедії.

РОЗДІЛ IXL

¹ Про які твори йдеться — невідомо.

² Демосфен. «Про вінок», 188.

РОЗДІЛ XL

¹ *Філіст* (456–430 рр. до Р. Хр.) — історик Сицилії.

² Евріпід. «Нестямний Геракл», 1245.

Гера, яка ненавиділа Геракла, наслала на нього божевілья. Геракл у випадку божевілья повбивав своїх дітей і дітей свого брата Іфікла. Коли ж минув випадок, його опанувала глибока скорбота.

³ Уривок з трагедії Евріпіда «Антіопа», яка не збереглася. Дірка — друга дружина царя Фів. За її на мовою цар ув'язнив свою першу дружину Антіопу. Коли ж підросли сини Антіопи Амфіон і Зет, то покарали Дірку, прив'язавши її до рогів бика, який розірвав її на шматки. Відома мармурова скульптура страти Дірки, т. зв. «Фарнезький бик».

РОЗДІЛ XLIII

¹ Геродот. «Історія», VII, 88.

² Там же, VII, 191.

³ Там же, VIII, 13.

⁴ Йдеться про похід перського царя Камбіса 525 р. до Р. Хр. з метою підкорення Єгипту. Уривок з «Історії Греції» Феопомпа.

⁵ Ксенофонт. «Спогади про Сократа», I, 4, 6–7.

РОЗДІЛ XLIV

¹ Якого філософа має на увазі автор трактату — невідомо. Можливо, що він сам поставив собі таке запитання і дає на нього відповідь. Його схвалення демократичного ладу та свободи — животворних джерел політичного красномовства — і засудження догідливості й жадоби до наживи, властивих його сучасникам, збігаються з аналогічними поглядами Петронія, Квінтіліана і Таціта.

² Гомер. «Одіссея», пісня XVII, рядок 322.

³ За свідченням античних авторів, римські імператори тримали блазнів-карликів, фізична потворність яких була часто штучно викликана.

Склав Йосип Кобів

Квінт Горацій Флакк

ПРО ПОЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО

¹ *Пісони*: Гней Кальпурній Пісон, товариш Горація, разом з ним служив у республіканській армії М. Брута і воював проти тріумвірів, консул у 23 р. до Р. Хр.; його два сини: Гней і Луцій, пізніші державні діячі. Усі три любительськи займалися поезією.

² Мається на увазі давньогрецький анекдот про живописця — спеціаліста з малювання кипарисів. Коли хтось, урятувавшись під час аварії корабля, замовляв йому картину із зображенням шасливого врятування з корабля, який затонув від бурі, живописець запитував, чи не бажає він бачити на ній кипарис (кипарис — дерево, яке символізувало жалобу).

³ *Школа Емілія* — гладіаторська школа в Стародавньому Римі, якою керував якийсь Емілій. Там були майстерні другорядних скульпторів.

⁴ *М. Корнелій Цетег* — консул з 204 р. до Р. Хр., відомий своїм шануванням давніх звичаїв. Цицерон вважав його першим римським оратором.

⁵ *Т. Макцій Плавт* (бл. 250 — бл. 184 рр. до Р. Хр.) — найвидатніший римський комедіограф; *Цецілій Стацій* (бл. 220 — 168 рр. до Р. Хр.) — римський комедіограф; *Л. Варій Руф* — римський поет-драматург і епік, сучасник Вергілія і Горация.

⁶ *Квінт Енній* (239—169 рр. до Р. Хр.) — найвидатніший поет раннього періоду римської літератури, він перший застосував у римській поезії гекзаметр; *Марк Порцій Катон* (234—149 рр. до Р. Хр.) — політичний діяч і письменник, уславлений своєю суворістю на посаді цензора.

⁷ Ідеться про дактилічний гекзаметр, ужитий Гомером в «Гліаді» й «Одіссеї».

⁸ *Нерівний двовірш* — елегійний дистих, до складу якого входив гекзаметр — «шестимірник» (6 стоп) і пентаметр — «п'ятимірник» (5 стоп), вживаний у скорботних піснях, любовних і повчальних віршах, а також в епіграмах. *Напис-обітниця* — епіграма — віршовий напис на дарах, піднесених богам з подякою за виконання побажань, на пам'ятниках, будинках тощо.

⁹ *Архілох з о. Парос* (VII ст. до Р. Хр.) — славетний представник давньогрецької елегійної і ямбічної поезії. Його «ямби» — сатиричні вірші, написані ямбічним розміром на матеріалі повсякденного життя, відзначалися дошкульністю і викривальною силою.

¹⁰ *Котурни* — вид сандалій з дуже товстою підошвою: їх взували давньогрецькі і римські актори з метою збільшення зросту виконавця ролі в трагедіях, щоб надати більшої величі образам героїв та богів; тут у значенні «трагедія»; *сокки* — легке взуття, яке взували актори в комедіях; тут у значенні «комедія»; як у трагедіях, так і в комедіях діалогічні партії писались ямбічним розміром.

¹¹ У рядках 83—85 описані деякі види античної ліричної поезії, як-от: гімни на честь богів і героїв, епінікії — пісні на честь переможців на всерецьких змаганнях в Олімпії або на Істмі (біля Корінфа), любовні і застольні (симпатичні) вірші.

¹² *Фієстів бенкет* — на цьому бенкеті Атрей подав своєму братові Фієсту страву, яку приготували із убитих його дітей.

¹³ *Хремес* — персонаж комедії Теренція «Самомучитель».

¹⁴ *Телеф*, цар Мізії, і *Пелей*, батько Ахілла, — зворушливі образи царів у біді, зокрема у мелодраматичній п'єсі Евріпіда Телеф зображений у лахмітті з жebraцькою торбою.

¹⁵ *Лав* — ім'я раба, персонажа античних комедій.

¹⁶ *Колх* — житель Колхиди, країни на Кавказі (тепер Західна Грузія), відомої з міфа про аргонавтів; з Фів походили такі трагічні герої, як Едіп, Антігона, Етеокл і Полінік та ін.; з Аргоса — Агамемнон, Клітемнестра, Орест, Електра та ін.

¹⁷ *Медєя* — дочка Еєта, царя Колхиди, героїня однойменної трагедії Евріпіда «Медєя»; *Іно* — дочка Кадма, дружина Афаманта,

втікаючи від збожеволілого чоловіка, кинулась у море, де була перетворена в морську богиню Левкотею.

¹⁸ *Іо* — дочка аргоського царя Інаха, улюблениця Зевса, який перетворив її в телицю, щоб сховати від ревнивого ока Гери, але Гера наслала гедзя, який кусав і гнав її з місця на місце; *Орест* — син Агамемнона і Клітемнестри, який, щоб помститися матері за вбивство батька, вбив її.

¹⁹ *Кіклічними* (циклічними) поетами називалися продовжувачі Гомера, які намагалися охопити якнайбільше коло («цикл») міфологічних подій. Горацій засуджує зарозумілість слабенького поета, що замість загальноприйнятого в епопеї звертання до Музи, щоб оспівувала подію, заявляє, що він буде її оспівувати.

²⁰ Рядки 141–142 — початкові рядки «Одіссеї» Гомера.

²¹ *Антифат* — дикий цар лестригонів, згадуваний в «Одіссеї» Гомера (пісня X, рядки 100 і наст.); *Поліфем* — одноокий велетень-циклоп, якого осліпив Одисей, щоб урятувати себе й товаришів («Одіссея», IX, 187 і наст.); *Сцилла і Харібда* — дві потвори на скелях по обох боках Мессінської протоки, між Італією і Сицилією, нападали на мореплавців і пожирали їх («Одіссея», пісня IX, рядок 187 і наст.).

²² Повернення грецьких героїв з-під Трої було темою кіклічних поем. Починати розповідь про повернення *Діомеда*, одного з найвизначніших героїв — учасників Троянської війни, від загибелі Мелеагра, славетного героя, організатора полювання на калідонського вепра, тільки тому, що його батько був дідом Діомеда (у другому одруженні), — хибна річ.

²³ Також помилкою було б оспівувати Троянську війну, починаючи від Зевса і Леди, тобто від народження їхньої дочки Єлени, яка стала причиною цієї війни.

²⁴ *Плеціть!* — З таким проханням в Римі хтось із акторів звертався до глядачів наприкінці вистави комедії.

²⁵ Про вбивства, самогубства, чудеса та інші події, які не ставилися на сцені, розповідає в античних трагедіях «вісник».

²⁶ *Кадм* — засновник міста Фів у Беотії, змушений втікати з рідного міста в Іллірію, був перетворений у змія. *Прокна* — дружина фракійського царя Тероя.

²⁷ Поділ драматичної п'єси на п'ять дій не має нічого спільного з класичною традицією (V–IVст. до Р. Хр.); він був обґрунтований елліністичною літературною теорією.

²⁸ *Хай появляється бог...* — У давньогрецькій трагедії, зокрема в Евріпіда, для розв'язання особливо складних ситуацій іноді наприкінці п'єси спускався за допомогою спеціального пристрою на сцену хтось із богів (т. зв. *deus ex machina*).

²⁹ У давньогрецькій класичній трагедії грали лише три актори. Четверта особа на сцені з трьома акторами була статистом і нічого не говорила.

³⁰ Флейта супроводжувала спів хору, завданням якого було давати моральні повчання і коментувати сценічну дію.

³¹ Рядок 205 і наст. — у загальних рисах описано розвиток драматичних вистав у Стародавній Греції VI–V ст. до Р. Хр.

³² ...в новому співзвуччі — у ліри спочатку було сім струн. Вона відзначалася суворою простотою звучання. Згодом стало струн одинадцять.

³³ На думку Горація, з народними святами на честь бога Діоніса, покровителя виноградарства і виноробства, пов'язане виникнення як серйозної трагедії, так і веселої сатиризької драми — комічної п'єси на міфологічний сюжет, у якій виступав хор сатирів, демонів плодючості. Античні греки уявляли їх як напівлюдей-напівкозлів.

³⁴ Спритна жриця *Піфія* і легковірний старець *Сімон* — персонажі античних комедій.

³⁵ *Силени* — водяні божества, зображувані у вигляді людей з кінськими вухами, хвостами, інколи й ногами. Один із сіленів зображувався як лисий старець і вважався вихователем і супутником Діоніса.

³⁶ *Фавн* — польовий і лісовий бог у римлян, покровитель стад (ототожнюваний із грецьким Паном).

³⁷ *В кого рід і кінь...* — мовиться про стан вершників, один з трьох соціальних станів у Стародавньому Римі.

³⁸ *Триметр ямбічний* — віршовий розмір, який складається з трьох віршових одиниць («метрів»), по дві стопи в кожній: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$, тобто із шести ямбів. Його використовували в діалогічних партіях трагедії і комедії, але в непарних стопах (1, 3, 5) замість ямбів могли бути спондеї /' — /'. У римських драматургів допускалася заміна ямбів спондеями навіть у парних стопах, за винятком останньої — шостої. Горацій пише про зловживання такою заміною в римських поетів Акція і Еннія.

³⁹ *Л. Акцій* (II ст. до Р. Хр.) — найвидатніший римський трагік. З його багатой спадщини збереглися лише уривки.

⁴⁰ *Теспіс* (Феспіс) — давньогрецький поет кінця VI ст. до Р. Хр., вважався основоположником аттичної трагедії; йому приписується введення одного актора. Його першу виставу зіграли на Великих Діонісіях у 534 р. до Р. Хр. Легенда про вози Теспіса, на яких він возив свої вистави, тобто хор і реквізит, постала, можливо, тому, що під час свят на честь Діоніса зображення цього бога, який повертався везною з-за моря, везли на кораблі на колесах або на колісниці.

⁴¹ *Есхіл* (525–456 рр. Р. Хр.) — «батько трагедії», запровадив другого актора, зменшив хоріві партії, що сприяло посиленню драматичної дії.

⁴² *Згодом...* — тобто з 488 р. до Р. Хр., коли афінський комедіограф Хіонід поставив першу комедію.

⁴³ У давній аттичній комедії (Кратін, Евполід, Арістофан) висміювалися поіменно тогочасних державних діячів, письменників, філософів. У 440 р. до Р. Хр. вийшла заборона вдаватися до особистих нападок, але тільки в IV ст. до Р. Хр. давньоаттична комедія втратила політичну загостреність. Автори середньої і нової аттичної комедії відмовилися від особистого глузування.

⁴⁴ *Претексти й тогати* — трагедії і комедії на теми з римського життя.

⁴⁵ Римський цар *Нума Помпілій* вважався предком роду Кальпурнів Пісонів, які вели свою генеалогію від його сина Кальпа.

⁴⁶ *Демокрит з Абдер* (бл. 460 — бл. 370 рр. до Р. Хр.) — філософ-матеріаліст, основоположник атомістичного вчення, писав також про поезію, вважаючи, що її джерелом є натхнення, своєрідний божественний шал. Гораций же наголошує на свідомій діяльності поета, на його знанні.

⁴⁷ *Гелікон* — гірське пасмо в Беотії, оселя муз і Аполлона.

⁴⁸ *Чемериця*, особливо з Антікири, місцевості у Фессалії, вважалася дійовим засобом проти психічних захворювань.

⁴⁹ *Сократові книги* — йдеться про книжки учнів Сократа (Платона, Ксенофонта), бо сам Сократ нічого не написав.

⁵⁰ *Ас* — дрібна римська монета. Ас ділився на 12 унцій. При обчисленні процентів ас ділили на 100 частин. Тут подано приклад шкільної лічби, виконаної сином Альбіна (ім'я вжите довільно): $5 - 1 = 4$, тобто 1 аса, $5 + 1 = 6$, тобто 1 аса.

12 12 12 3 12 12 12 12

⁵¹ Папірусні звитки для забезпечення від молі й плісняви натиралися кедровою олією і зберігались у кипарисових скриньках.

⁵² Ламія — страховисько-вампір у італійських народних віруваннях.

⁵³ Херіл — посередній давньогрецький поет, який супроводив Александра Македонського в його поході на Персію і оспівав його в бездарній історичній поемі «Перський похід».

⁵⁴ Вірш до картини подібний — вислів давньогрецького поета V ст. до Р. Хр. Сімоніда з о. Кеоса, який стверджував, що поезія — це говорючий живопис, а живопис — це німа поезія. Помилковість такого погляду довів Лессінг у трактаті «Лаокоон...» (1766 р.).

⁵⁵ М. Валерій Мессала Корвін (59 р. до Р. Хр. — 3 р. по Р. Хр.) — видатний римський полководець і оратор часів імператора Августа.

⁵⁶ *Авл Касцелій* — визначний римський юрист I ст. до Р. Хр.

⁵⁷ Сардинський мед мав славу найгіршого.

⁵⁸ На Марсовому полі в Римі юнаки займалися спортом і військовими вправами.

⁵⁹ *Мінерва* — римська богиня, покровителька літератури, мистецтва й ремесла; *проти волі Мінерви* — тобто без натхнення, всупереч здоровому глузду.

⁶⁰ *Спурий Мецій Тарна* — знаменитий римський літературний критик, сучасник Горация.

⁶¹ *Літ хоча з дев'ять...* — на думку античного коментатора, Гораций натякає на невелику, але майстерно написану поему «Смірна», над якою римський поет Г. Гельвій Цінна (I ст. до Р. Хр.) працював дев'ять років.

⁶² *Орфей* — син музи Калліопи, міфічний співець і музикант. Своім співом приборкував диких звірів. Спустився в Аїд, намагаючись повернути до життя померлу дружину Еврідіку.

⁶³ *Амфійон* — син Зевса й Антіони, володів чудесною обдарованістю грати на лірі. Коли треба було спорудити мури навколо Фів, то Амфійон тільки загравав на лірі, і каміння, зачароване звуками його ліри, саме вклатося на місце.

⁶⁴ *Тиртей* — давньогрецький поет (друга половина VII ст. до Р. Хр.), автор патріотичних і маршових пісень (ембатарій), якими, за переказом, підняв бойовий дух спартанців у війні з месенцями.

⁶⁵ Натяк на Езопову байку про лисицю, яка лестощами виманила в крука кусок м'яса.

⁶⁶ *Квінтілій Вар* — римський літературний критик, друг Вергілія і Горация, помер 23 р. до Р. Хр.; на його смерть Гораций написав вірш («Оди», I, 24).

⁶⁷ *Чорним помітить* — в античних граматикиві чорна помітка (по-грецьки *obelos*) — знак, який вказував, що помічений рядок треба зняти.

⁶⁸ *Арістарх Самофракійський* (бл. 217–145 рр. до Р. Хр.) — александрійський вчений-філолог, коментатор Гомера та інших давньогрецьких авторів. Ім'я його стало синонімом вимогливого, але справедливого критика.

⁶⁹ *Емпедокл* — давньогрецький філософ і природознавець, жив у V ст. до Р. Хр. в Агрігенті (на Сицилії). За переказом, загинув, кинувшись у кратер вулкана Етна.

⁷⁰ Місце, куди вдарила блискавка, вважалося священним. Його оточували кам'яною огорожею; хто туди ступив, вважався святотатцем.

Склав Йосип Кобів

Від редакційної колегії	5
«Поетика» Арістотеля — нев'януча пам'ятка естетичної думки. <i>Йосип Кобів</i>	7
Арістотель. Поетика <i>Переклали Йосип Кобів і Юрій Мушак</i>	27
Категорія високого в давньогрецькій естетиці <i>Йосип Кобів</i>	65
Псевдо-Лонгін. Про високе <i>Переклав Йосип Кобів</i>	73
Погляди Горация на поетичну майстерність <i>Йосип Кобів</i>	125
Квінт Гораций Флакк. Про поетичне мистецтво <i>Переклав Андрій Содомора</i>	129
Примітки	143

Літературно-художнє видання

АНТИЧНІ ПОЕТИКИ

Арістотель. Поетика
Псевдо-Лонгін. Про високе
Горацій. Про поетичне мистецтво

Упорядники

Мирон Борецький, Василь Зварич

У книжці використано зображення фрагментів скульптури «Богиня, яка сидить на троні» (обкладинка), надмогильної стели дівчини (с. 2), статуї «Жінка з плодом граната» (с. 6), надмогильної стели чоловіка (с. 72), надмогильного рельєфу із зображенням поклоніння героїзованим померлим (с. 124).

Головний редактор *М. Жук*
Редактор *Г. Бітківська*
Художник *О. Здор*
Коректор *Д. Власенко*
Комп'ютерна верстка *О. Руденко*

Підписано до друку 29.08.2007.
Формат 84×100¹/₃₂.
Гарнітура Ньютон. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 8,19. Обл.-вид. арк. 9,3.
Тираж 3 000 прим.
Зам. № 7055

Видавництво «Грамота»
Кловський узвіз, 8, м. Київ, 01021,
тел./факс: (044) 253-90-17, 253-92-64
Електронна пошта: gramota@ukrpost.net
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 341 від 21.02.2001.

Віддруковано з готових діапозитивів видавництва «Грамота»
ТОВ «Дорадо-Друк», вул. Щорса, 7, м. Сквиря,
Київська область, 09000. Тел.: (044) 501-75-69