

**ВІХИ
В ІСТОРІЇ АНТИЧНОЇ
ЕСТЕТИКИ**



ОЦИФРУВАННЯ
КНИГ

hurtom.com

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ВІХИ В ІСТОРІЇ АНТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

ЗБІРНИК



КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1988

ББК 87.8я43
В54

Сборник включает выдающиеся произведения античной эстетической мысли, принадлежащие перу Аристотеля, Лукиана, Цицерона, Горация, Плиния Старшего, а также трактат «О возвышенном» неизвестного автора. На украинском языке эти произведения публикуются впервые. Перед каждой работой помещена статья об авторе, написанная кандидатом филологических наук И. У. Кобовым.

Упорядкування, статті та примітки
кандидата філологічних наук
І. У. КОБОВА

Переклад з давньогрецької та латинської
кандидатів філологічних наук
І. У. КОБОВА, А. О. СОДОМОРИ
та Ю. В. ЦИМБАЛЮКА

Рецензенти:
А. О. БІЛЕЦЬКИЙ,
доктор філологічних наук,
Ю. В. ШАНІН,
кандидат філологічних наук

36 $\frac{0302060000-105}{M207(04)-88}$ БЗ-35-1-87

ISBN 5-7715-0042-9

© Видавництво «Мистецтво», 1988.
Переклад на українську мову,
упорядкування, статті, примітки

ВІД УПОРЯДНИКА

Народження естетики як окремої філософської науки датується XVIII ст., але її підвалини були закладені вже в далекі античні часи, зокрема велику роль відіграли тут філософи Стародавньої Греції. Їх естафету прийняли римські теоретики мистецтва.

В античній естетиці розглядалися такі кардинальні загально-естетичні питання, як природа мистецтва і художнє відображення дійсності, єдність змісту і форми, життєва правдивість і художня фантазія, пізнавальна цінність та виховна роль мистецтва, сутність прекрасного, особливості естетичного сприйняття тощо. Було створено цілісну систему естетичних понять та уявлень, визначено поняття прекрасного та його ознаки, винайдено основні естетичні категорії.

Антична естетика виросла на ґрунті теоретичного осмислення досвіду, нагромадженого давньогрецькою і римською літературами, театром, образотворчим мистецтвом та музикою, збагатилася дослідженнями стародавніх мислителів.

Історія античної естетики налічує майже тисячу років. Її витoki слід шукати у VI ст. до н. е. у Стародавній Греції, а завершує свій розвиток вона у III ст. н. е.

Естетичне вчення античного світу плідно впливало на естетичну думку доби Відродження і нових часів. Воно зберігає понині не лише історико-пізнавальне, а й подекуди нормативне значення. Тим-то ознайомлення з естетичними й мистецтвознавчими поглядами античних мислителів являє

значний інтерес для тих, хто займається мистецтвом, естетикою, літературознавством. З цією метою складена збірка деяких найважливіших творів або уривків з творів з галузі античної естетики для українського читача, здебільше не освоєних досі українською мовою.

Збірка складається з двох частин. Перша частина знайомить з естетичним ученням стародавніх греків, представленим уривками з творів основоположника античної естетики видатного давньогрецького філософа Арістотеля, трактатом невідомого автора з I ст. н. е. «Про високе» і діалогом письменника II ст. н. е. Лукіана «Про танець». Друга частина присвячена естетичним поглядам стародавніх римлян. Вона репрезентована висловлюваннями визначного римського оратора і письменника Цицерона на естетичні теми, славнозвісним твором Горація «Про поетичне мистецтво» і вибраними розділами з енциклопедії Г. Плінія Секунда «Природнича історія», які мають неоціненне значення для пізнання античного образотворчого мистецтва, особливо скульптури і живопису.

Нинішня антологія дає загальне уявлення про рівень античної естетичної і мистецтвознавчої теорії, про питання, які хвилювали античних естетиків, і про те, як вони вирішувались у різних ділянках мистецтва — живописі, скульптурі, танці, музиці, а також поезії.

Збірник не має звичайної у таких випадках вступної статті. Упорядник вважає за доцільне, щоб натомість після кожного твору було вміщено нарис, присвячений творчості даного автора, де всебічно розкриваються його філософсько-естетичні погляди та уподобання, показано значення митця у контексті світової культури.

Й. Кобів

Із давньогрецької
естетичної спадщини

Арістотель
ПРО МИСТЕЦТВО
Уривки

ВИЗНАЧЕННЯ ПРЕКРАСНОГО

«Риторика», I, 9

Прекрасне — те, що заслуговує похвали як вартісне само по собі, або те, що приємне, бо містить у собі добро.

ЛЮДЯМ ВЛАСТИВЕ ПРАГНЕННЯ ДО ПРЕКРАСНОГО

«Метафізика», XI, 7

Ми прагнемо того, що здається нам прекрасним, а найвищою метою прагнення є те, що *справді* прекрасне.

ДВА ВИДИ ПРЕКРАСНОГО

«Риторика», I, 6

Приємні речі дають задоволення, а з прекрасних одні *приємні*, інші *вартісні самі по собі*.

ПРЕКРАСНЕ ВИЯВЛЯЄТЬСЯ І В НЕРУХОМИХ
ПРЕДМЕТАХ

«Метафізика», XII, 3

Добро і прекрасне — не одне й те саме: добро — в дії, а прекрасне також у нерухомих предметах.

* Назви уривкам з творів Арістотеля дано упорядником.—
Ред.

ПРЕКРАСНЕ — СКЛАДОВА ЧАСТИНА ЖИТТЯ ЛЮДЕЙ

«Політика», VII, 13

Треба, щоб громадяни мали змогу займатися своїми справами: воювати — в разі потреби, а особливо втішатися миром і відпочинком, робити те, що потрібне й корисне, а надто — те, що *прекрасне*.

«Політика», VII, 13

Усе людське життя складається з праці й дозвілля, з війни і миру, а вся діяльність людини скерована почасти на необхідне й корисне, почасти — на те, що *прекрасне*.

ПРЕКРАСНЕ І КОРИСТЬ

«Політика», VIII, 2

Так само стоїть справа з малюнками: їх треба вивчати не для того, щоб не стати жертвою обману при купівлі чи продажу речей домашнього вжитку, а для того, щоб навчитися оцінювати красу тіла. А дошукуватися повсюди тільки користі аж ніяк не личить людям благородним і вільнонародженим.

ОЗНАКИ ПРЕКРАСНОГО

«Поетика», VII

Прекрасне залежить від *величини* й *порядку*. Тому не може бути прекрасною ні надто мала істота, бо оглядання її вимагає надто короткого часу і не дає виразного образу, ні надто велика, бо, придивляючись до неї, ми не можемо відразу схопити цілості. Якби, наприклад, існувала тварина в десять тисяч стадій¹ завдовжки, то її єдність і цілісність випали б із поля зору глядачів.

Отже, неживі предмети й живі істоти повинні мати величину, яку легко охопити зором, так само й фабула не повинна бути надто розтягнута, щоб її легко було запам'ятати.

«Метафізика», XIII, 3

Головні ознаки прекрасного — це *впорядкованість*, *пропорційність* і *визначеність*; їх виявляють переважно математичні науки.

КРИТИКА СЕНСУАЛІЗМУ

«Топіка», VI, 7

Якщо прекрасне визначити як те, що приємне для зору або слуху, то та сама річ може бути водночас прекрасною і неприємною... Адже коли щось приємне для зору, а неприємне для слуху, то воно буде водночас і гарним і негарним.

ВИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА

«Нікомахова етика», VI, 4

Мистецтво — не що інше, як здатність творити щось на основі правильного міркування. Будь-яке мистецтво має справу з виниканням і вмілим обдумуванням, щоб постало щось з речей, які можуть бути або не бути і чие джерело міститься в *творці*, а не у *витворі*. Бо витвором мистецтва не є те, що виникає з необхідності або виникає відповідно до законів природи.

СУТЬ МИСТЕЦТВА

«Метафізика», VI, 7

Отже, за допомогою мистецтва постає те, форма чого закладена в душі.

«Метафізика», VIII, 2

Усі мистецтва і всяке творче вміння — це здібності, рушійні сили, які спричиняють зміну...

«Нікомахова етика», VI, 7

Мистецтво — це не що інше, як *сильний нахил до розумної творчості*. Воно спрямоване на творення певних речей. Отже, будь-яке мистецтво має справу з виникненням, творенням і обдумуванням, як повинно щось утворитися... Джерело мистецтва — в *особі-творці*, а не в *творінні*. Бо не є витворами мистецтва ті речі, які існують із необхідності або виникають згідно із законами природи. Оскільки творчість і діяльність не одне й те саме, то мистецтво слід вважати творчістю, а не діяльністю.

ДОСКОНАЛІСТЬ У МИСТЕЦТВІ

«Нікомахова етика», VI, 7

Мудрим в мистецтві ми вважаємо тих, хто досяг досконалості у своєму мистецтві, наприклад, Фідія² вважаємо мудрим скульптором, Поліклета³ — мудрим різьбярем; отже, мудрість у мистецтві — це досконалість.

ПОХОДЖЕННЯ ПОЕЗІЇ.
МИСТЕЦТВО — ВРОДЖЕНА ПОТРЕБА ЛЮДИНИ.
ДЖЕРЕЛО МИСТЕЦТВА

«Поетика», IV

На наш погляд, поезію породили дві, причому цілком природні причини. По-перше, властивий людям змалку нахил до наслідування, завдяки якому вони набувають перші знання. По-друге, всі люди знаходять утіху в наслідуванні. Доказом цього є щоденний досвід: ми з приємністю дивимося на зображення того, на що в дійсності дивитись не-

приємно, наприклад, на зображення трупів або бридких звірів. Причина в тому, що здобування знань дає велику насолоду не тільки філософам, а й іншим людям, з тією різницею, що останні сприймають їх поверхово. Ось чому, оглядаючи твори мистецтва, люди відчують радість, бо при цьому вчать і замислюються над тим, що являє собою та чи та картина й кого вона зображує.

Якщо хтось ніколи не бачив зображеного предмета, то насолоду дасть йому не сама картина, а її технічне виконання, кольори або інші засоби.

Людам від природи притаманні схильність до наслідування, мелодія і ритм; віршові ж розміри є, безперечно, різновидами ритму.

МИСТЕЦТВО ДАЄ ВТІХУ

«Риторика», I, 11

Вчитися і захоплюватися чимось — річ приємна. Отож приємне все те, що пов'язане з наслідуванням, як-от живопис, скульптура, поезія. Втіху дає все, що вміло зображене, навіть коли зображений предмет сам по собі неприємний. Річ у тім, що глядач радіє не зображеному предметові, а тому, що це саме той предмет, а не інший, що він упізнав його.

МИСТЕЦТВО — НЕЛЕГКА СПРАВА

«Нікомахова етика», II, 2

Мистецтво і доблесть завжди пов'язані з труднощами, і тому досконалість у них цінується особливо високо.

МИСТЕЦТВО ПОВИННО МАТИ ВИХОВНЕ ЗНАЧЕННЯ

«Політика», VIII, 5

Оскільки твори живопису відбивають і моральні якості зображених людей, то не байдуже, на що дивитись. Усе-таки молодь повинна дивитись не на картини Павсона ⁴, а на розписи Полігнота ⁵ або на твори якогось іншого живописця чи скульптора, здатного показати етичний характер зображеної особи.

ПРИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА — ДОСКОНАЛА ДІЯЛЬНІСТЬ

«Нікомахова етика», I, 6

Як музикант, скульптор, будь-який митець чи навіть ремісник бачить у своїй роботі зміст і відчуває втіху — так і людина взагалі, якщо тільки вона має певне призначення. Невже столяр і швець мають своє завдання й роботу, а людина взагалі створена для бездіяльності? Чи не вірогідніше вважати, що як око, рука, нога і взагалі кожен член людського тіла має визначену функцію, так і людина, крім усіх оцих функцій своїх окремих органів, має певне призначення?

...Отже, призначення людини — розумна діяльність або принаймні діяльність, яка не суперечить засадам здорового глузду; причому ми розглядаємо призначення будь-якої людини, незалежно від уміння, з яким вона виконує свою діяльність. Наприклад, призначення кіфариста і кіфариста-віртуоза тотожні. Це стосується без винятку будь-якої людської діяльності. Ми тільки до самої діяльності додаємо вимогу майстерного виконання. Так, завданням кіфариста є грати на кіфарі, а доброго кіфариста — також грати, але майстерно.

ЦІННІСТЬ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

«Нікомахова етика», II, 3

Цінність творів мистецтва — в них самих; отже, від них досить вимагати, щоб мали визначену форму.

СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ДІЙСНОСТІ

«Поетика», XXV

Оскільки поет відтворює дійсність, так само як живописець або якийсь інший художник, то він повинен зображувати її одним із трьох можливих методів, а саме: показувати речі такими, якими вони були і є; такими, як про них кажуть і думають; або такими, якими вони повинні бути.

«Поетика», II

Оскільки поети показують людей в дії, то ці люди повинні бути або добрі, або погані, адже поведінку людини завжди так оцінюють, вважаючи, що люди різняться між собою чесністю або нечесністю. Отже, доводиться зображувати людей або кращими за нас, або гіршими, або такими, як ми. Так роблять живописці. Наприклад, Полігнот зображував людей кращими, Павсон—гіршими, ніж вони насправді, а Діонісій⁶ 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 й прози і простої поезії...

У цьому й полягає різниця між трагедією та комедією: комедія намагається показати людей гіршими, а трагедія — кращими від сучасників.

МИСТЕЦЬКИЙ ПРЕДМЕТ У ПОТЕНЦІЇ ЩЕ НЕ Є ТВОРОМ МИСТЕЦТВА

«Фізика», II, 1

Як мистецтвом називається те, що відповідає мистецтву і є мистецьким, так і природою називаємо те, що відповідає природі і є природним. Так, у першому випадку ми ніяк не скажемо, що певний предмет відповідає мистецтву, коли ліжко перебуває тільки в потенції, але ще не має вигляду ліжка. Те саме і з предметами, утвореними природою. Наприклад, м'ясо або кістка в потенції ще не є м'ясом або кісткою, поки не наберуть відповідного вигляду.

МИСТЕЦТВО І ПРИРОДА

«Фізика», II, 8

Взагалі-то мистецтво, з одного боку, здійснює те, чого природа не могла зробити, з другого боку — її наслідує.

ТВОРИ МИСТЕЦТВА КРАСИВІШІ ВІД ДІЙСНОСТІ

«Політика», III, 6

Як люди талановиті від звичайних, а красиві від некрасивих, так і твори живопису відрізняються від зображуваних предметів тим, що в першому випадку зібрано докупириси, які в другому розпорошені між окремими предметами.

РЕМІСНИК, МИТЕЦЬ, ЗНАВЕЦЬ

«Політика», III, 6

Один лікар є ремісником, інший — митцем у своїй справі, ще інший — знавцем цього мистецтва. Такі люди зустрічаються, можна сказати, в усіх мистецтвах.

МИСТЕЦТВО КЕРУЄТЬСЯ ВЛАСНИМИ ЗАКОНАМИ

«Поетика», XXV

Додамо, що *не однаковими* є закони політики і поетики або якогось іншого мистецтва й поезії. У поезії трапляються помилки двоякого роду: одні торкаються самої суті поезії, інші — цілком випадкові. Якщо поет задумав щось зобразити, але не може цього зробити, то це помилка по суті. Якщо ж поет щось неправильно собі уявив, наприклад, коня, який піднімає водночас обидві праві ноги, або щось таке, що було б помилкою в будь-якому іншому виді мистецтва, скажімо, в медицині чи іншій галузі людської діяльності, то це не має безпосереднього відношення до суті поезії... Коли поет зображає щось неможливе, то це помилка, але виправдана за умови, що він досягає своєї мети, тобто якщо та чи інша частина твору буде нас хвилювати.

ЗНАЧЕННЯ ПРОПОРЦІЙ І КОМПОЗИЦІЙ В МИСТЕЦТВІ

«Політика», III, 8

Жоден портретист не погодився б, щоб якась постать на його картині мала занадто довгу ногу, хоч би яка вона була гарна. Так само кораблебудівник не дозволив би, щоб корма або якась інша частина корабля перевищувала необхідний розмір.

«Поетика», VI

Подібне становище бачимо в живописі. Якщо хтось безладно накладе на полотно нехай і найкращі фарби, його витвір дасть меншу втіху, ніж просто ескіз картини.

НАУКА І МИСТЕЦТВО

«Друга аналітика», II, 15

Таким чином, із чуттєвого сприйняття виникає, як ми кажемо, здатність запам'ятовувати. Із спогаду про одне й те саме, який часто повторюється, виникає досвід, бо багато спогадів складають певний досвід. А в досвіді, тобто в тому загальному, що зберігається в душі, в тому, що попри свою множинність міститься як тотожне в усіх речах, беруть свій початок мистецтво й наука. Мистецтво — якщо йдеться про творення речей, наука — якщо йдеться про дослідження буття. Отже, ці здібності не існують окремо, і виникають вони не з інших здібностей, більш відомих, а з чуттєвого сприйняття.

МИСТЕЦТВО Й ДОСВІД

«Метафізика», I, 1

Наука й мистецтво виникають у людей внаслідок досвіду. Бо досвід створив мистецтво,— як каже Пол⁷, і правильно каже, а брак досвіду призводить до випадковості. Мистецтво виникає тоді, коли з багатьох спостережень утворюється загальний погляд на схожі предмети... Для практичних цілей досвід, очевидно, має не меншу цінність, ніж мистецтво; навіть буває, що люди, які діють на підставі досвіду, домагаються більших успіхів, аніж ті, що мають загальні знання, але позбавлені досвіду. Причина в тому, що досвід — це знання одиничного, а мистецтво — знання загального.

«Нікомахова етика», II, 1

Отже, моральні якості не дістаються нам від природи і не виникають у супереччю природі, а справа стоїть так. Природа наділила нас здібністю набувати такі якості, а ми вдосконалюємо їх за допомогою тривалої звички. Взагалі усе, що маємо від природи, ми спершу одержуємо у вигляді здібностей, які потім здійснюємо у вчинках. Це видно на прикладі чуттів. Адже не завдяки тому, що ми часто користуємося зором або слухом, у нас виробилася здатність щось відчувати, а навпаки: наділені такою здатністю, ми робимо з неї вжиток, а не набули цю здатність, користуючись нею. А моральні якості набуваються за допомогою добрих учинків. Таке ж становище і в мистецтві. Бо те, що нам треба вивчити і потім застосувати на практиці, ми засвоюємо саме в процесі роботи. Так, архітектор удосконалює своє мистецтво, споруджуючи будинки, а кіфарист — граючи на кіфарі. Так само ми стаємо справедливими, творячи справедливі діла, стриманими — поводячи себе стримано, мужніми — звершуючи подвиги. Далі. Будь-яка добра прикмета пропадає з тих самих причин і від тих самих засобів, яким вона зобов'язана своїм виникненню. Так само і з мистецтвом. Гра на кіфарі породжує як добрих, так і поганих музикантів. Те саме стосується архітекторів і представників усіх інших мистецтв. Бо хто добре споруджуватиме будинки — стане добрим архітектором, а хто погано — поганим. Якби це було не так, то не потрібні були б учителі, а кожна людина народжувалася б або добрим, або поганим виконавцем свого мистецтва.

МИСТЕЦТВО Й МАТЕРІАЛ

«Фізика», I, 7

Усе, що виникає, виникає або внаслідок *зміни форми*, як статуя з бронзи, або через *додавання матерії*, як тіла, що ростуть, або внаслідок *віднімання її*, коли, наприклад, вирізьблюють із каменю статую Гермеса, або за допомогою *складання* — так виникає будинок, або, нарешті, внаслідок *якісної зміни*, коли щось змінює свою матерію. Звідси можна зробити висновок, що всі предмети, які виникають у такий спосіб, виникають із матерії, яка становить їх субстрат.

РІЗНИЦЯ МІЖ МИСТЕЦТВОМ І МОРАЛЬНИМИ ДІЯМИ

«Нікомахова етика», II, 3

Можливо, когось здивує моє твердження, що люди стають справедливими, творячи справедливі діла, а стриманими — поводячи себе стримано. Адже якщо хтось творить справедливі діла і поводить себе стримано, то він тим самим є справедливим і стриманим, так само як ті, хто знається на граматиці чи музиці, є граматиками або музикантами. Але, може, в мистецтві не так буває? Бо щось грамотно написати чи добре висловитись можна й випадково або за вказівкою когось іншого, а граматиком людину можна назвати тільки тоді, коли вона не лише вміє застосовувати правила граматики, а й робитиме це зі знанням. Справді, різниця між мистецтвом та моральними діями існує; у творах мистецтва досконалість *закладена в них самих*, отже, досить, щоб вони виникли згідно з вимогами мистецтва. А щоб назвати справедливими або стриманими моральні дії, треба не тільки щоб вони були наділені певними якостями, а й щоб особа, яка їх виконує, перебувала у відповідному душевному стані: по-перше, діяла свідомо,

по-друге — цілеспрямовано, на підставі заздалегідь прийнятого рішення, по-третє — з твердим і непохитним переконанням.

ЛЮБОВ МИТЦІВ ДО СВОЇХ ТВОРІВ

«Нікомахова етика», IX, 7

Благодійники люблять тих, кому зробили добро; підопічні близькі й дорогі їм навіть тоді, коли від них не сподіваються користі ні в сучасному, ні в майбутньому. Те саме стосується художників, бо кожен із них більше любить свій твір, ніж той любив би митця, якби ожив. Насамперед це має місце в поетів: вони просто закохані у свої твори і люблять їх, як рідних дітей. Щось подібне, мабуть, відчувають і благодійники; люди, які зазнали від них добра, — це їх твори; благодійники люблять їх більше, ніж твори своїх творців.

ВИДИ НАСЛІДУВАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

«Поетика», I

Епос, трагедія і комедія, дифірамбічна поезія, більша частина флейтової і кіфаричної музики — усе це, власне, *наслідувальні* мистецькі форми. Відрізняються вони одна від одної трьома моментами: засобами, предметом і способом зображування. Так само, як одні митці відтворюють предмети за допомогою кольору або форми, інші — за допомогою голосу... так і в усіх названих видах поетичної творчості відтворення відбувається за допомогою *ритму, слова й мелодії*, причому користуватися цими засобами можна всіма зразу або кожним зокрема.

СИЛА ПОЕТА У ВМІННІ ВІДТВОРЮВАТИ ДІЙСНІСТЬ

«Поетика», IX

Отже, поет — це насамперед творець фабули, а не віршових розмірів, бо поетом він є тому, що вміє відтворювати дійсність і відтворює її в дії. Навіть коли у творі йдеться про те, що було, то все-таки він поет, адже ті події цілком могли бути ймовірними або можливими.

«Поетика», XXIV

Поет повинен якнайменше говорити від свого імені, бо в протилежному випадку він не зможе відтворювати дійсність.

ЗАВДАННЯ ПОЕЗІЇ. РІЗНИЦЯ МІЖ ПОЕЗІЄЮ І ІСТОРІЄЮ

«Поетика», IX

Із сказаного ясно, що завдання поета — говорити не про те, що справді 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; навіть якщо твори Геродота⁸ переписати віршем, все одно це буде історія, хоча й у віршованій формі; бо історик завжди говорить про те, що справді сталося, а поет про те, що могло б статися.

Тому поезія має більш філософський характер, ніж історія; поезія говорить про загальне, а історія — про окреме⁹.

ДВІ КАТЕГОРІЇ ПОЕТІВ

«Поетика», XVII

Поет повинен переживати за дійових осіб, бо... найдужче переконують ті, які самі щось переживають. Хвилює той, хто сам схвилюваний, і сердить той, хто сам у гніві. Саме тому поетична творчість — це насамперед справа таланту або натхнення, бо талановиті легко перевтілюються, а натхненні схильні до екстазу.

ЗНАЧЕННЯ МУЗИКИ ДЛЯ ЛЮДИНИ

«Політика», VIII, 4

Нелегко точно визначити, в чому природа музики, з якою метою слід нею займатися. Може, задля відпочинку або розваги, як ми користуємося сном або гуляємо на бенкетах... А може, правильніше вважати, що музика має відношення до доброчесності і впливає на людину так само, як гімнастика, тільки що гімнастика сприяє розвитку тіла, а музика формує характер людини... А може, врешті, вона вчить людей благородно проводити дозвілля і сприяє їхньому духовному розвитку? Цей третій аспект варто було б дослідити.

ЧОМУ МУЗИКА І СПІВ ДАРУЮТЬ ЛЮДЯМ РАДІСТЬ

«Проблеми», XIX

Чому всі люди відчувають радість від ритму, співу і взагалі співзвуччя? Тому що нам властиво тішитися рухами, які відповідають природі. Доказом цього є те, що діти, які тільки народились на світ, уже їм раді. З уваги на таку етичну властивість музики ми й відчуваємо радість від мелодії. А ритму радіємо тому, що він містить у собі впорядковане число і рухає нами розмірено, а впорядкова-

ний рух ближчий нам, аніж безладний, бо він правильніше відображає природу. Це виявляється також у тому, що розміреністю в праці, їжі, питті ми зберігаємо та помножуємо природу і силу, а безладністю марнуємо їх і погіршуємо. Адже й хвороби — це не що інше, як певні рухи, що порушують природу тілесного порядку. Співзвуччям ми тішимося, бо воно є змішанням протилежностей, які перебувають у визначеному взаємовідношенні. Бо відношення — це є лад, приємний від природи. Будь-яка суміш приємніша від того, що незмішане, а надто коли вона містить у собі в однаковому відношенні два елементи.

ПРИЗНАЧЕННЯ МУЗИКИ. МЕТА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ

«Політика», VIII, 5

Чи повинна музика становити предмет навчання і якій із трьох можливих цілей вона може служити: *вихованню, розвазі чи благородному дозвіл्लю?* Є підстави гадати, що музичне мистецтво має зв'язок з усіма трьома. Розвага служить відпочинкові, а відпочинок, звичайно, приємний, бо він є, так би мовити, лікарем від журби, якої завдає тяжка праця. Благородне дозвілля має бути пов'язане, як загально визнають, не тільки з прекрасним, а й з насолодою, бо відчуття щастя складається з цих двох чинників. А всі ми згодні, що музика належить до найприємніших речей, як чисто інструментальна, так і в поєднанні із співом.

«Політика», VIII, 7

На нашу думку, музикою варто займатися не задля однієї мети, а багатьох: по-перше, заради виховання, по-друге, заради очищення (що ми розуміємо під словом «очищення», я докладніше з'ясую у творі «Про поетичне мистецтво», а поки що залишаю це питання не розкритим), по-третє, задля благородного дозвілля, тобто відпочинку після напруженої праці.

«Політика», VIII, 2

Тим-то наші предки включили в систему виховання також музику, не тому, що вона вкрай необхідна (ніякої нагальної необхідності тут немає), і не тому, що вона корисна в такому розумінні, як, наприклад, грамотність у провадженні грошових справ, господарюванні, наукових студіях і в багатьох сферах державної діяльності. Так само малюнки, очевидно, вивчають тому, щоб навчитися оцінювати художні твори, гімнастика ж сприяє зміцненню здоров'я та розвитку фізичної сили. Нічого подібного не дають заняття музикою. Залишається прийняти висновок, що музика служить для *благородного дозвілля*. Саме з такою метою і впроваджено її як предмет виховання. Справді-бо, музика цінується там, де вона служить духовною розвагою для вільнонароджених людей.

МУЗИКА ДАЄ ЛЮДЯМ ВТІХУ

«Політика», VIII, 4

Музику всі вважають дуже приємною розвагою, чи йдеться про музику інструментальну, чи вокально-інструментальну. І Мусей¹⁰ каже, що «співати — найвища втіха для смертних». Як усі нешкідливі розваги, музика не тільки цілком відповідає високому призначенню людини, а й приносить відпочинок. Людям рідко щастить досягнути високу мету свого існування, зате їм часто потрібен відпочинок, і вони пориваються до забав не заради якоїсь високої мети, а просто задля розваги, тож було б доцільним, якби вони знаходили повний відпочинок у насолоді, яку дає музика.

МУЗИКА ВІДОБРАЖАЄ ПОЧУТТЯ ЛЮДЕЙ

«Політика», VIII, 5

Ритм і мелодія містять у собі близькі до реальної дійсності відображення гніву та ніжності, мужності та поміркованості і всіх протилежних їм властивостей, а також інших моральних якостей. Це видно з досвіду: коли ми слухаємо ритм і мелодію, у нас змінюється душевний настрій. А звичка відчувати горе або радість при сприйманні мистецтва, що наслідують дійсність, приводить до того, що ми починаємо відчувати ті самі почуття і при зіткненні з життєвою правдою. Хто, наприклад, дивлячись на чийсь портрет, не відчуває радості саме тому, що бачить перед собою зображення певної особи? Йому, звичайно, буде приємно побачитися віч-на-віч і з самою особою, на чий портрет він дивиться.

ВПЛИВ МУЗИКИ НА ПСИХІКУ ЛЮДЕЙ

«Політика», VIII, 7

Треба мати на увазі, що афекти, які сильно діють на психіку деяких людей, по суті властиві всім. Різниця тільки в інтенсивності їх дії. Наприклад, усі люди відчувають жалощі і страх, а також ентузіазм або натхнення. Стан ентузіазму в деяких людей досягає такого ступеня, що вони не тямлять себе. Достеменно відомо, що деякі релігійні співи збудливо діють на психіку і сприяють одужанню або очищенню¹¹ почуттів. Те саме, звичайно, відчувають і ті, хто переживає стан жалю, страху чи будь-якого іншого афекту, тому що афекти тою чи іншою мірою притаманні кожній людині. Під дією афекту особа зазнає очищення, тобто полегшення, поєднаного з насолодою. Так само пісні очищувального змісту дають людям нешкідливу радість.

ВИХОВНЕ ЗНАЧЕННЯ МУЗИКИ

«Політика», VIII, 2

Що стосується музики, то може виникнути сумнів, чи треба її вивчати, бо тепер у нас займаються музикою тільки задля розваги. Але наші предки розглядали музику як важливий предмет виховання, тому що сама природа... прагне дати нам змогу не тільки правильно скеровувати нашу діяльність, а й приємно користуватися дозвіллям.

«Політика», VIII, 5

Із вищесказаного виходить, що музика здатна впливати на етичний бік душі. А в такому разі її, звичайно, слід включити до дисциплін виховання.

«Політика», VIII, 5

Дія музики виявляється в тому, що завдяки їй люди відчують справжню втіху, щиро люблять і глибоко ненавидять; треба вивчати музику і проїнятися її духом, щоб мати правильну думку про шляхетні характери та добрі вчинки і радіти одним та другим.

РИТМ І МЕЛОДІЯ МОЖУТЬ ВІДОБРАЖАТИ ЯВИЩА МОРАЛЬНОГО ЗМІСТУ

«Проблеми», XIX

Чому із усіх об'єктів нашого чуттєвого сприйняття етичні властивості містяться лише в тих, які ми сприймаємо за допомогою слуху? Адже навіть сама мелодія, без слів, має в собі етичні властивості, в той час як ні кольори, ні запахи, ні смакові відчуття нічого подібного в собі не містять. Чи не тому, що тільки об'єкти, які сприймаються за допомогою слуху, *супроводяться рухом?*.. А рух збуджує в нас енергію, що є ознакою етичних властивостей.

«Евдемейська етика», III, 2

Якби хтось, дивлячись на прекрасну статую або слухаючи спів, не хотів ні їсти, ні пити, ні віддаватися любові, а бажав лише споглядати гарні речі і слухати спів, то його не вважали б розпусним, як не вважають такими людей, зачарованих Сиренами¹². Інші живі створіння відчують втіху або прикрощі за посередництвом тільки двох чуттів — смаку та дотику. Вони майже несприйнятливі, як здається, до інших відчуттів, наприклад, відчуття гармонійної будови і відчуття прекрасного. Але вони, очевидно, цілком байдужі до прекрасних речей та до музики. Не реагують вони і на приємні чи неприємні запахи, хоча почуття в них набагато гостріші. Вони знаходять приємність у запахах не тому, що ті їх радують самі по собі, а з інших причин. Я маю на увазі ті запахи, які дають втіху, коли ми чогось чекаємо або про щось згадуємо, як це буває, коли йдеться про страви або напої: ми тішимося їхніми запахами з уваги на іншу насолоду, а саме ту, яку відчуваємо при їжі або питті. А людей радують запахи і самі по собі, як, наприклад, запах квітів.

«Нікомахова етика», III, 13

Ніхто не називає ні стриманими, ні розпусними людей, які знаходять утіху в тому, що дає зір, наприклад, у барвах, формах або картинах... Так само, очевидно, і з слуховими відчуттями. Людей, які надмірно захоплюються музикою або акторським мистецтвом, ніхто не назве розпусними, як ніхто не назве нестриманими тих, що роблять це спокійно.

Переклад Я. У. Кобова

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ АРІСТОТЕЛЯ

Ім'я давньогрецького філософа Арістотеля (384—322 рр. до н. е.) золотими буквами записано в історії естетики. Геніальний вчений-енциклопедист у намаганні узагальнити досягнення античної наукової думки в усіх галузях людського знання не стояв осторонь і проблем прекрасного, заклавши ідейно-теоретичні основи естетики як науки. Діапазон естетичних зацікавлень Арістотеля був дуже широкий: філософ вивчав такі корінні питання естетики і літературознавства, як відношення мистецтва до зображуваної дійсності, вплив мистецтва на людину, суть прекрасного, природу поезії, стильові відмінності літературних видів і жанрів, проблему життєвої достовірності і художнього вимислу тощо. Його естетичне вчення є першою стрункою системою естетичних понять, важливою віхою в історії естетики, воно становить органічну складову частину його загальнофілософської концепції, бо естетика як така ще не виділилась в античності в окрему філософську дисципліну.

Втім, уже задовго до Арістотеля питання про відношення мистецтва до дійсності, художнього зображення до зображуваного предмета, питання літературних стилів і таке інше цікавили давньогрецьких мислителів, поетів, скульпторів, живописців. Мистецтвознавчі проблеми розглядались раніше в дослідженнях піфагорейців, присвячених теорії музики, в трактатах софістів про поезію, в дискусіях Сократа про поняття прекрасного і корисного, у багатьох не збережених творах основоположника античного матеріалізму Демокріта та, особливо, в діалогах Платона, таких, як «Гіппій більший», «Іон», «Бенкет», «Філеб» та «Держава».

Арістотель як учень Платона багато чим зобов'язаний своєму вчителю, але врешті-решт їхні погляди в питаннях естетики виявились діаметрально протилежними. Якщо Платон твердив, що мистецтво породили причини надприродні, то Арістотель відстоював природне походження мистецтва і поезії. За Платоном, мистецтво творить копії,

далекі від своїх першообразів, бо воно, будучи спотвореною, невдалою копією світу надчуттєвих «ідей» — світу справжньої дійсності, не дає нам правильного відображення дійсності, через те воно позбавлене пізнавального значення. Арістотель, навпаки, забракувавши ідеалістичну концепцію свого вчителя, піддав суворій критиці його погляди на мистецтво, музику і поезію, доводячи, що основою будь-якого мистецтва є достовірне відображення навколишньої дійсності.

Арістотель уперше в історії естетики обґрунтував тезу про пізнавальну цінність мистецтва; він перший головне питання естетики — відношення мистецтва до дійсності — вирішив у матеріалістичному плані і побудував естетичну систему на науковій основі, врахувавши досвід художньої творчості стародавніх греків, розвитку їх естетичних почуттів.

Свої естетичні літературно-критичні погляди Арістотель висловив у низці творів, з яких одні дійшли до наших днів, інші не збереглися. Із збережених творів найповніше свої погляди на мистецтво і, головне, на поезію виклав філософ у «Поетиці». Її доповнюють «Риторика», особливо її третя книга, де мова йде про стиль літературних творів, «Політика» з міркуваннями на теми естетики в першій і третій книгах і про роль музики в духовному житті людей у восьмій книзі, «Фізика», «Метафізика», «Нікомахова етика», «Евдемейська етика» з глибокими спостереженнями про естетичне сприймання та естетичні категорії. Питання естетики музики порушуються в ряді розділів «Проблем», які вважаються твором не стільки самого Арістотеля, скільки його школи. Теорії літератури, загальній естетиці, музиці були присвячені трактати філософа, такі як «Про поетів», «Гомерівські проблеми», «Про прекрасне», «Про музику», «Проблеми поетики», але вони не уціліли до наших днів.

Жоден з творів Арістотеля не може рівнятися щодо впливу і популярності з трактатом «Поетика» («Про мистецтво поетичне»), який являє собою спробу осмислити до-

свід, нагромаджений давньогрецькою поезією, театром та образотворчим мистецтвом, а також підсумувати теоретичні дослідження давньогрецьких філософів. «Поетика» Арістотеля — найдавніший твір у галузі естетики, який зберігся до наших днів, перша спроба узагальнення знань про мистецтво, про суть і функції прекрасного, перша спроба відокремити проблеми естетики в осібну галузь людського знання, перший виклад поетики як самостійної дисципліни. В ній з'ясовано природу поетичного мислення, походження, специфіку, завдання поезії, її відмінність від інших форм художньої діяльності людей, роди і жанри поезії, зокрема детально охарактеризовано епос і драматичну поезію, оскільки в античності трагедії, комедії і сатирівські драми писались віршем; разом з тим визначено в ній форми і критерії прекрасного. Взагалі Арістотель у відношенні до мистецтва був у першу чергу теоретиком художньої літератури. Він першим дав визначення прекрасного. На відміну від Платона, який вважав, що прекрасне існує не в цьому світі, а в світі «ідей», розуміючи абсолютну красу як надчуттєву форму, що її людина може збагнути лише розумом,— Арістотель розумів прекрасне як щось об'єктивно суще, як об'єктивно існуючу властивість самих предметів, незалежну від суб'єктивних вражень людини. Прекрасне, за Арістотелем, абсолютне, існує само по собі, знаходиться не в «ідеях», а в реальних предметах, в їх істотних якостях. Оця реальна краса і є джерело естетичної свідомості та мистецтва. Прекрасне філософ визначає як щось само собою цінне і водночас для людей приємне («Риторика», I, 9). 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. Визначальними ознаками прекрасного є, за його словами, порядок (лад), величина і пропорція. Ділянкою реального світу, в якій прекрасне виявляється в класичній формі, є органічна природа і особливо людина. Людину Арістотель уявляє як втілення рис прекрасно-

го і разом з тим як головний предмет мистецтва. Встановлені Арістотелем ознаки прекрасного — порядок, величина і пропорція — стосуються не тільки матеріальних предметів, але і літератури.

В «Евдемейській етиці» (III, 2) Арістотель намагається охарактеризувати суть естетичних переживань, вказуючи на їх інтенсивність і доводячи, що відчуття прекрасного і гармонійної будови, емоційна реакція на естетичні цінності властиві лише людям, бо інші живі створіння, байдужі на прекрасне, черпають насолоду тільки з відчуттів смаку і дотику. У той час як люди насолоджуються запахами заради них самих, інші живі створіння знаходять у них приємність настільки, наскільки ці запахи асоціюються в них з їжею чи напоєм.

Мистецтво Арістотель розглядає як окремий вид пізнання, як естетичне освоєння світу в процесі художньої творчості. Мистецтво, за його визначенням («Нікомахова етика», VI, 4, 7), — це «здатність творити щось на основі правильного міркування», це «сильний нахил до розумної творчості». Він вважає за мистецтво те, що створила людина-митець, а не «речі, які існують з необхідності або виникають згідно з законами природи». Мистецтво для Арістотеля — це творчість людини, а не діяльність природи. За допомогою мистецтва, пише він, постає те, «форма чого закладена в душі», «чне джерело міститься у творці, а не у витворі». Мистецтво зароджується в розумі художника, але має справу з матеріальним продуктом. Твори мистецтва можуть бути або не бути, в той час як творіння природи виникають з необхідності. Мистецтво, резюмує філософ, «слід вважати творчістю, а не діяльністю». Суть мистецтва, на його думку, полягає в тому, що, будучи відображенням життя, воно в той же час творчо його зображує, охоплює те особливе в процесах і фактах, що містить у собі загальні риси безконечного багатства явищ живої дійсності. У третьому розділі «Поетики» античний мислитель класифікує мистецтво, беручи до уваги три моменти: предмет

зображення, засоби, за допомогою яких відтворюється дійсність, і спосіб зображення. Види мистецтва відрізняються один від одного засобами зображення: пластичне мистецтво — живопис і скульптура — зображують дійсність за допомогою фарб і форм, танець — ритмічними рухами, музика і спів — ритмом і мелодією, література — словом і віршовими розмірами.

Учення Арістотеля про мистецтво ґрунтується на понятті мімесиса — «наслідування», «відтворення», яке було в обігу в естетиці Стародавньої Греції вже до нього. Погляд на мистецтво як наслідувальне відтворення реальної дійсності відстоювали і піфагорейці, і Демокріт, і Платон, але інтерпретували його по-різному. За Арістотелем, усі види мистецтва своїм виникненням і розвитком зобов'язані «наслідуванню», бо люди від народження наділені здатністю відтворювати дійсність, чим і відрізняються від інших живих істот, причому «наслідування» як природний нахил приносить їм насолоду. Під «наслідуванням» Арістотель розумів не передачу зовнішньої форми, а внутрішнього змісту того чи іншого явища. Визначаючи мистецтво як діяльність наслідування, він приписує йому пізнавальну функцію: у здатності людини до наслідування він вбачає джерело перших її знань. Зображення життя в художньому творі не тільки сповнює естетичним задоволенням того, хто сприймає цей твір, а й дає змогу пізнати саму дійсність. Своєрідність художнього зображення полягає в тому, що речі і явища, які в природному вигляді викликають огиду (наприклад, трупи, жадливі звірі), можуть подобатись, якщо вони зображені художником. Не у формальній майстерності, твердить філософ, не у колористичному багатстві полягає насолода, яку дає людині сприймання художнього твору, а в подібності зображення. 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.

До наслідувальних (міметичних) мистецтв у «Поетиці» (розд. I) зараховані: «епос, трагедія і комедія, дифірамбічна поезія, більша частина флейтової і кіфаричної музики», тобто, коротко кажучи, поезія і музика, але з інших творів виникає, що до категорії мистецтв Арістотель відносив також живопис і скульптуру. Підпорядковуючи поезію і образотворче мистецтво одному загальному поняттю мистецтва, філософ вважав, що поезія, як і інші види мистецтв, ґрунтується на вмінні, здібностях і вправлянні, що підлягає вона загальним правилам і може бути предметом вивчення. Всупереч Платонові, який доводив, що поезія є вияв «божественної одержимості», судорожного натхнення, а не вміння, Арістотель вважав поезію за мистецтво, що керується своїми власними законами, а поетичну творчість — за акт свідомої діяльності. Заперечуючи тезу Платона про алогічний, несвідомий характер художньої творчості, він віддає належне свідомому набуттю навиків мистецтва. Саме тому в мистецтві неабияке значення мають досвід і практика. «Мистецтво,— каже Арістотель,— виникає тоді, коли з багатьох спостережень утворюється загальний погляд на схожі предмети» («Метафізика», I, 1). Визначаючи мистецтво як умілість, він уподібнює його науці з тим, що наука займається дослідженням буття, а мистецтво — творчістю («Друга аналітика», II, 15).

У мистецтві, за його словами («Фізика», I, 7), застосовується різний матеріал і по-різному він використовується. Давньогрецький філософ називає п'ять способів використання матеріалу в мистецтві. Мистецтво або *змінює форму* матеріалу, наприклад, при виливанні статуй з бронзи, або *додає чи віднімає матеріал*, як це буває при творенні статуй з каменю, або *складає матеріал*, наприклад, у будівництві, або, нарешті, його *якісно змінює*. Арістотель ніде не висловився, що він розуміє під «наслідуванням» як художньою формою відтворення дійсності, все ж на підставі його міркувань, розсипаних у різних творах, можна дійти висновку, що його наслідувальна теорія не має нічого

спільного з рабським копіюванням дійсності, з наївним натуралізмом; навпаки, він вважає, що митець має право зображати дійсність не тільки такою, якою вона є, а й кращою або гіршою («Поетика», розд. II).

За Арістотелем («Поетика», розд. IX), в поезії йдеться про зображення не якогось окремого факту, а того, що звичайно відбувається в житті або *може* відбутися за певних умов. Він відстоює право поета на зображення можливого або фантастичного. Митець, на його погляд, може навіть відступити від точності зображення, якщо це сприяє більшій виразності художнього образу.

Не ототожнюючи «наслідування» з формальним копіюванням реального світу, він допускає в мистецтві узагальнення і художню вигадку. Поезію він ставить вище за історію, тому що історія зображує лише одиничні факти, часто із собою нічим не пов'язані, в той час як поезія, описуючи більш загальне, має серйозніший і більш філософський характер.

Арістотель усвідомлював суспільне значення мистецтва як засобу морального виховання людей, виховання почуттів і переконань. Художній твір, за твердженням філософа, викликаючи в душі почуття етичного характеру, справляє на людей виховний вплив, облагороджує людську психіку. У «Політиці» (VIII, 5) Арістотель висловлює думку про те, що в творах мистецтва треба надавати перевагу тим художникам, творчість яких становить важливий засіб виховання людей, зокрема молоді. Саме тому він рекомендує молоді дивитись картини не Павсона, а Полігнота або інших живописців чи скульпторів, які вміють відображати етичний характер зображуваної особи. Ідея тісного зв'язку естетичного почуття з моральними принципами, підкреслення високої виховної місії мистецтва — ще одна відмінність, яка відрізняє Арістотеля від Платона. Якщо Платон відмовляв мистецтву в пізнавальному і виховному значенні, то Арістотель, навпаки, визнанням облагороджуючої функції мистецтва відводив йому важливе місце в житті мис-

тецтва. Ідея тісного зв'язку естетичного почуття з морально-етичними засадами в Арістотеля мала цілком прогресивне значення, бо мистецтво повинно служити вагомим фактором утвердження морального начала, виконувати важливу виховну місію.

Особливо високо цінив Арістотель зображальну й етичну силу музики. Взагалі, мистецтва, основані на ритмі і мелодії, тобто музика і спів, мають, за словами філософа, засоби, за допомогою яких митець може відтворювати явища морального світу. Особливий вид морально-естетичного впливу на глядача визнає Арістотель за трагедією, яка, «викликаючи жаль і страх, спричинює катарсис подібних афектів» («Поетика», розд. VI). На його думку, трагедія сповнює глядача почуттям жалю та жаху, через що має на нього «очищальний» (катарктичний) вплив, але філософ не пояснює, в чому полягає таке очищення. Про катарктичну дію музики згадує він у «Політиці» (VIII, 7). Відсутність роз'яснення поняття «очищення» з боку Арістотеля породила величезну наукову літературу і різні тлумачення цього терміна. Одне не підлягає сумніву, що катарсис тісно пов'язаний з поглядами давньогрецького мислителя на високу морально-етичну і громадянську роль літератури й мистецтва в житті суспільства. Мистецтво, на погляд Арістотеля («Політика», VIII, 2, 4 і 5), виконує не лише пізнавальну, виховну й естетичну функції, а й служить засобом благородного дозвілля, приносить людям здоровий відпочинок у вигляді як інтелектуальної, так і чуттєвої насолоди.

Арістотелівська теорія наслідування довгі століття вважалась неперевершеною, здатною пояснити сутність художнього відтворення дійсності й естетичного сприймання. На свій час реалістичне вчення Арістотеля про мистецтво як наслідування було цілком прогресивним явищем, оскільки античний естетик розумів наслідування як творче відображення реального світу, а образи, що їх створює митець,— як відбиття реально існуючих предметів і явищ. Його ви-

значення мистецтва стало класичним і пережило століття. У творах Арістотеля естетична думка античного світу досягла кульмінаційного пункту. Такої глибини у постановці питань естетики і теорії літератури і такої широти їх наукового охоплення не досяг жодний стародавній мислитель ні до нього, ні після нього. Він поставив проблеми естетики на твердий науковий ґрунт, заклав основи естетики як автономної філософської дисципліни.

Для нас Арістотель цінний як творець естетичної концепції, яка ґрунтується на матеріалістичних пізнавальних основах. Марксизм-ленінізм високо цінує наукову спадщину Арістотеля, його філософію, яка була в свій час вершиною людської думки. К. Маркс назвав Арістотеля велетнем думки, а Енгельс — «найуніверсальнішою головою» серед стародавніх філософів. Арістотель сформулював естетичні положення, які сприяли дальшому розвитку категорій і понять естетики і мали великий вплив на наступний розвиток художніх поглядів. Зокрема, неоціненну роль у формуванні естетичної думки як науки на різних етапах її становлення від античності аж до нових часів відіграла його «Поетика». Твір цей уже два з половиною тисячоліття зберігає своє історико-пізнавальне, а подекуди нормативне значення. Про популярність «Поетики» свідчать численні видання, переклади (українською мовою її перекладено двічі), багату науково-критична література різними мовами світу.

Невідомий автор

ПРО ВИСОКЕ

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

1. Пригадуеш, либонь, дорогий Постумію Теренціане ¹, 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 невелику користь приносить читачеві — а це повинно бути першочерговим завданням кожного письменника. Взагалі 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 в ньому зміст. До речі, ця друга вимога є другою лише щодо черговості, бо за своїм значенням вона куди важливіша за першу. Цецілій ², щоправда, намагається показати на численних прикладах, немов звертаючись до неосвічених людей, в чому полягає суть високого, але в який спосіб можна настроїтись 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 і сумлінності. Бо воістину чудово відповів хтось на запитання, чим ми схожі на богів, коли сказав: «Добротою 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 вершиною і кінцевою метою словесного виразу і що найвидатніші поети і 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; взагалі те, що сильно вражає, завжди бере верх над тим, що переконує або приємне серцю, бо дати себе 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 всього твору, то високе, вдало вжите, трощить усе, неначе грім, і зразу розкриває всю силу оратора ⁴.

Проте, любий мій Теренціане, до таких і подібних висновків, гадаю, міг би ти дійти сам на підставі власного досвіду.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

1. Насамперед слід вирішити питання, чи існують якісь правила для високого і величного. Дехто гадає, що поміляються ті, що відстоюють тут підручникові вказівки. Високе, твердять вони, це якість природжена, її не можна набути за допомогою настанов, а єдиним засобом досягнути його є вроджена обдарованість. Мало того, вони вважають, що природні дані хиріють і повністю вироджуються внаслідок втручання наукових приписів.

2. Щодо мене, то я дотримуюсь протилежного погляду. Треба тільки зважити, що природа, яка, щоправда, спонтанно проявляється в патетичному і високому, не любить діяти наосліп і безладно. Звичайно, природний таланти є головним і первинним чинником творчості, все ж тільки

цілеспрямований метод може визначити і підказати належну міру і відповідний час¹ застосування високого в тому чи іншому випадку,— взагалі безпомилкове вжиття його в творчій діяльності. Звичайно, видатний таланти, 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 уздецьки².

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 крайності високого — пишномовність і манірність, з чого збереглися приклади на пишномовність) *.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

Яскравим саявом 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.

* Прим. упорядника.

Уже не до розряду трагічних, а лжетрагічних належать оті «сплетення», «в небо виверження», йменування Борея флейтистом і таке інше. Ці чудернацькі вислови засмічують стиль, а вигадані образи радше його затуманюють, аніж надають сили; досить придивитись до них докладно, то вони з жахних переходять у відразливі. Якщо навіть у трагедії, виді 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: «Ксеркс — Зевс персів» або ж «шуліки — живі гробниці», деякі звороти Каллісфена ², не піднесені, а пишномовні, а ще більше Клітарха ³. Надутий-бо — це автор, який, за висловом Софокла ⁴, «дує в цівниці маленькі без перев'язки на устах». Цілком такого ж гатунку є стиль Амфікрата, Гегесія і Матріда ⁵. Цим письменникам здається, що вони осяяні натхненням, насправді ж вони, далекі від божественного шаленства, займаються пустою забавою.

3. Взагалі пишномовність являє собою хибу, якої дуже важко уникнути. Бо всі, що прагнуть до піднесеного стилю, боячись докорів за млявість і сухість, немовби в силу якого-сь 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 говорячий. Доречно згадати тут приказку, згідно з якою нікого так не сушить вода, як хворого на водянку. Як манірність силкується навіть перевершити піднесеність стилю, так пустотливність ⁷ є повна протилежність високого. Будучи виявом обмеженості і дріб'язковості письменника, вона належить 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 подобатись, 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 вимагає. А поступають вони так внаслідок особистих уподобань чи невдало застосовуючи шкільні правила. Через те вони осмішують себе перед слухачами, що ніяк не поділяють їх пафосу. І тут виходить таке: одні охоплені пафосом, інші залишаються байдужими. Але питання про пафос поки що відкладемо.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

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 помыслів він потрапляє не раз прямо-таки у дитинність.

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

Безглуздо звучить оце порівняння македонського завоювальника з оратором. Бо в такому разі, мій Тімею, спартанці набагато відстали щодо хоробрості від Ісократів, коли протягом тридцяти років підкоряли Мессенію³, в той час як той писав «Панегірик» всього десять років.

3. Або як відзивається Тімей про афінян, узятих у полон на Сіцилії? 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».

4. Зрештою, навіщо нам розводитись про Тімея, коли навіть такі величини, як Ксенофонт і Платон, хоч і вийшли із школи Сократа, внаслідок уподобання до мовних блискіток верзуть нісенітниці. Так, Ксенофонт⁶ 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 дівич очей наших — наших зінниць». Якомусь там Амфікрату, але ні в якому разі Ксенофонту не личило називати зінниці соромливими дівичами очей. І як тут, далебі, повірити, що зінниці 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.

5. 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 гідоти хтось, хто мав би в очах непорочних дівич, а не блудниць?»

6. А як поводить ся Платон, божественний в іншому відношенні? Він, маючи на увазі дерев'яні таблиці з записаними 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, Мегіллі, 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, має він деяке виправдання, бо так висловились варвари, до того ж нападнику. Як-не-як, але не в хвалу такому письменнику, як Геродот¹¹, удостоїтись докорів з боку потомків за брак доброго смаку, хоч би цей вислів вклав він в уста нетверезих осіб.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

1. Усі такого роду похибки, суперечні з поняттям високого, беруться в літературі з однієї причини. Цією причиною є прагнення до новизни, яким, немов божевільям, 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. В ході дальших міркувань я вкажу на небезпеки, які чатують у мові на згадані особливості стилю. А поки що необхідно дослідити і встановити, в який спосіб можна уникнути хиб, які заважають високому стилю.

РОЗДІЛ ШОСТИЙ

1. А це буде можливе, якщо насамперед спробуємо виробити собі ясне уявлення, в чому полягає високе в повному розумінні цього слова, і дати його визначення. Завдан-

ня, що й казати, не з легких, бо розбиратися в питаннях стилю є кінцевим результатом багатющого досвіду. Тим не менше, наскільки взагалі можна тут давати вказівки, я постараюсь викласти тобі суть питання в такий більш-менш спосіб.

РОЗДІЛ СЬОМИЙ

1. Треба тобі знати, дорогий друже, що у звичайному людському житті не можна визнати великим те, нехтування чим звеличує людину. Так, наприклад, багатство, почесність, слава, необмежена влада і таке інше манять зовнішнім лиском, але розумна людина не буде вважати їх цінними благами, коли само нехтування ним 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 й 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. Якщо, отже, 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 у всі часи всім до душі. Бо коли люди, незважаючи

на різницю в заняттях, способі життя, уподобаннях, віці, поглядах, одностайні в оцінці, то ця однозгідна думка є міцним і незаперечним підтвердженням справді високого.

РОЗДІЛ ВОСЬМИЙ

1. Є п'ять, так би мовити, джерел, які живлять високий стиль, утворюючи п'ять його видів. Спільною неначе 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 вказав я у своєму творі про Ксенофонта¹. Другим джерелом є сильний і натхненний пафос. Ці перші два джерела високого переважно природжені людині, а всі інші є плодом наполегливого вправлення. Сюди належить уміння утворювати фігури думки і мови², далі благородність вислову, яка полягає у відборі слів, образності і 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 з цих п'яти джерел, приміром пафос, Цецілій до уваги не взяв.

2. Якщо він це зробив, вважаючи, що високе і 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, врочисті і святкові промови, як правило, відзначаються пишномовністю і піднесеністю, але вони пе-

реважно 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 і тому не достоїв його згадки, то він глибоко помиляється. Що стосується мене, то я не вагаюсь твердити, що немає нічого більш піднесеного, ніж благородний пафос, доречно вжитий, саме пафос сповнює мову натхненим настроєм і навіть до деякої міри надає їй вищого тону.

РОЗДІЛ ДЕВ'ЯТИЙ

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 живити 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 піднесенням змістом сама думка, навіть не висловлена мовою. Так, наприклад, мовчання Аякса в Гомеровому описі підземного царства² сповнене величі і красномовніше за будь-які слова.

3. Отже, насамперед виникає потреба з'ясувати, чому у справжнього оратора не може бути низького і 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, чиї думки глибокі. Звідси ті, в кого високо розвинуте почуття власної вартості, мають звичку висловлюватись 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, наводились 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).

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 вигукнув 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 загриміло. З висот олімпійських...
Страхом охоплений Аїдонеї, володар преісподніх,
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 Тартар ⁸, як увесь всесвіт двигить 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, все ж були б вони безбожні й ображали б наші поняття про пристойність, якби не тлумачити їх алегорично ⁹. Бо Гомер, як гадаю, 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 порятунку від мук, Гомер богів наділив не лише безсмертною природою, а й вічними стражданнями.

8. Наскільки кращими від цих картин боїв богів вишли в нього ті місця, де боги змальовуються непорочними, воістину величними і непереможними. Взяти хоч би рядки про Посейдона, вже 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 і іудейський законодавець ¹¹, людина незвичайна, 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 достойна героя), але герой, в густому тумані позбавлений можливості виявити ратну доблесть для здійснення героїського 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 гущавині 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 нічим 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. З тої самої причини, гадаю, «Іліада», створена

поетом у розквіті творчих сил, являє собою твір наскрізь драматичного змісту і наповнений дією, в 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 з живої дійсності. Подібно до того як Океан ¹⁵ 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 циклопом ¹⁶, ні про інші прекрасні місця. Але в даному 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 Одіссея в свиней (Зоїл назвав їх плакучими поросятами) ¹⁷, про Зевса, якого голубки годували, неначе пташеня ¹⁸, про Одіссея, який цілих десять днів голодував на уламку розбитого корабля ¹⁹ чи, нарешті, небилиці в описі розправи з женихами ²⁰. Бо як інакше назвати всі ці баєчки, 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 Одіссея нічим не відрізняються від якої-небудь побутової комедії.

РОЗДІЛ ДЕСЯТИЙ

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 вмілим їх поєднанням утворити одне органічне ціле. У першому випадку слухач милується уважним добром окремих образів, у другому — сукупністю відбраного матеріалу.

2. Саме це властиве, наприклад, поетесі Саффо¹. Вона змальовує почуття любовної жаги, описуючи її супровідні зовнішні прояви і беручи матеріал з живої дійсності. У чому виявляється її обдаровання? Очевидно, в тому, що вона вміє відібрати риси найпримітніші й якнайяскравіші та вдалим їх 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, шкі-

ру, збираючи воедино різnorідні і розрізнені риси, як переживає протилежні почуття, бо вона то холодне, то племєніє, то божеволіє, то знову приходить до тями, то лякається, і ось-ось умре. Вдається Саффо до такої манери письма, щоб зобразити не якийсь поодинокий прояв почуття, яке нею оволоділо, а всю сукупність почуттів. Усі такі прояви любовної жаги спостерігаються, щоправда, у закоханих, але відбір, як я вже відмітив, найбільш істотних рис і поєднання їх в єдине ціле склалися на вірш неперевершеної краси. Так само, мені бачиться, Гомер при описі бурі відбирає з її проявів лише те, що вражає особливим страхінням.

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, гадаю, ясно, що тут барвистість вислову взяла верх над засобами викликання жаху.

5. А як у таких випадках поводить ся Гомер? З 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 жажливе дихання
Свище в вітрилах, і трепетно терпнуть серця
мореплавців,
Пойняті страхом: вони-бо заледве з-під смерті
добулись³.

6. Намагався і Арат ⁴ відобразити сцену бурі:

Лише тонка дошка відділяє їх від смерті.

Все-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 несполучених 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 Архілох ⁵ в описі корабельної катастрофи і Демосфен у знаменитому місці ⁶, де він повідомляє про сумну звістку, починаючи словами: «Було це надвечір...»

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

РОЗДІЛ ОДИНАДЦЯТИЙ

1. Спорідненою з вищеназваними прикметами високого є та, яку звуть 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 і поступовому наростанні вводяться мовні звороти піднесеного змісту.

2. Здійснюється це застосуванням або загальних місць, або засобів жаху, або випинанням певних подій чи доказів, або вмілим змалюванням подій і почуттів,— коротко,

види посилення незліченні. В усякому 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 з 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 мої тільки що висловлені 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 ДВНАДЦЯТИЙ

1. Не схвалюю визначення, яке дають посиленню автори підручників риторики. Посилення, твердять вони, є мовний зворот, який надає змістові величного звучання. Втім, таке визначення цілком добре може стосуватися високого, патетичного і 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, в 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 і Демосфена).

3. Надзвичайно широко, немов море, розливається Платон навсібіч у безмежний простір. Через те, гадаю, Демосфен, як більш патетичний письменник, виявляє у своїх промовах багато вогню і полум'яної пристрасності, 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 Ціцерон у своїй величі¹, якщо тільки ми, греки, можемо у цьому питанні мати свій погляд. Бо Демосфен ступає переважно по стрімкій вершині, в той час як Ціцерон 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 Ціцерон 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 пристрасність, взагалі там, де треба зворушити до глибини слухача. А Ціцеронова 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 ТРИНАДЦЯТИЙ

1. Але вернімся в наших роздумах ще раз до Платона. Прекрасним прикладом того, що Платон, хоч пливе спокійно, неначе потік, але не втрачає своєї величі, служить, як

тобі добре відомо, славнозвісне місце з його «Держави»: «Люди, позбавлені глузду й доброчесності, проводячи час на безперервних гулянках й інших подібних розвагах, котяться, певна річ, вниз 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 і затоптувати на смерть копитами»¹.

2. Якщо уважно приглянутись 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 величч стародавніх письменників, немов із священних джерел, проникають у душі їх наслідувачів якісь невлвовимі течії; люди, натхнені ними, навіть не схильні до захоплення, піднімаються до рівня, який відповідає величч їх зразків.

3. А хіба тільки один-єдиний Геродот наслідував Гомера? Ще раніше черпали з його скарбниці Стесіхор³ і Архілох, а вже найбільше із усіх — Платон. Той з 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.

4. Таке наслідування — не кража. Воно 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 з Гомером, як новак з уславленим митцем. І хоч, можливо, Платон поводився занадто честолюбно, немов ішлося про змагання у метанні списа, все 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 і варті найвищої похвали є такі й подібні змагання за вінок переможця, до того ж програти славному попередникові у боротьбі за першість — не ганьба.

РОЗДІЛ ЧОТИРНАДЦЯТИЙ

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 Фукідід¹. 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 із 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 незріли-

ми і сліпими недоносками, подібно як недоношений людський плід, а через те не заживуть собі слави в майбутніх віках.

РОЗДІЛ П'ЯТНАДЦЯТИЙ

1. До пишності, величавості й сили стилю вельми сприяються, мій друже, також ті уявлення, які дехто називає зримими образами. Взагалі 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. Все 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 ранять 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 з природи зовсім не схильний до зображення величного, все ж він спроможний у багатьох ви-

падках 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 зішшов разом з ними на колісницю і, розділяючи їхню небезпеку, 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 справляють 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 необроблені, немов непричесані й кострубаті. Незважаючи на це, Евріпід під впливом честолюбства наслідує його, наражаючись на таку саму небезпеку.

6. Так, у Есхіла царські хорони Лікурга при появі Діоніса наповнюються божественним духом:

Весь дім шаліє, крівля ходить ходором ⁷.

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

Гора вся разом з нами розшалілася ⁸.

7. На вершини майстерності піднявся і Софокл, коли зобразив сцену смерті Едіпа ⁹, який, вмираючи, згідно з волею богів, сам себе хоронить. А сцену, коли греки, відчавивши 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 Сімонід ¹⁰. А втім, годі наводити всі такі приклади.

8. Зрештою, як я вже зазначив, подібні картини у поетів тяжіють до неприродності, вони далекі від правдивості зображення, в той час як найціннішими прикметами прозових творів є імовірність і достовірність зображення. Огидними і відразливими є такі вольності, коли прозова мова стає поетизованою і неприродною, а подекуди навіть нестерпною. Сучасні горе-оратори, клянуся Зевсом, уподібнюючись трагічним поетам, бачать Еріній ¹¹, 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 Тартар ¹²,—

то він марить, бо він не при своєму розумі.

9. У чому полягає сила образності ораторського стилю? Очевидно, в тому, що в промову вводиться чимало різноманітних засобів викликання переконливості і схвильованості. Образні засоби, вплетені в канву речових доказів, не лише переконують, а й полонять 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 і 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 поглинає слабший.

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

РОЗДІЛ ШІСТНАДЦЯТИЙ

1. Тепер з черги напрошується розмова про риторичні фігури, бо вони, як уже мовилось, відповідно вжиті, становлять важливу складову частину 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 і 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 віщим даром, клянеться пам'яттю найдоблесніших героїв Греції: «Ні, безперечно, ніяк не помилились 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 суддям 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. В такий спосіб за допомогою застосування однієї риторичної фігури він зумів сповна здобути прихильність слухачів.

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

Клянуся Марафоном і щитом своїм:

Ніхто з них мого серця не засмутить вже.

Все 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 їх 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 служить 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 Маратоні, про тих, що брали участь у морській битві при Саламіні й Артемісії ⁴, 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 знешкودити можливий закид з боку слухачів, він тут же додає: «Іх усіх наше місто, Есхіне ⁵, вшанувало похороном на державні кошти, а не лише тих, які успішно билися і перемогли».

РОЗДІЛ СІМНАДЦЯТИЙ

1. У цьому місці доречно поділитися з тобою, мій друже, одним моїм спостереженням. Коротко кажучи, йдеться про те, що риторичні фігури з своєї природи прислужуються певною мірою високому стилю і в 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. Рисковано зловживати ними в тих випадках, коли оратор звертається з промовою до верховного судді, особливо ж до самодержців, царів, полководців, взагалі до людей, які займають 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 люті, вважаючи неправильні умовиводи за ознаку легковаження їхньої особи, а якщо навіть вгамують 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 і патетичне. Воно боронить оратора від закиду про зловживання фігурами і подає йому неоціненну допомогу. Річ у тім, що будь-який спритно вжитий оратором прийом під прикриттям прекрасного і високого стає непомітним і не викликає ніякої підозри. Проречистим доказом цього може служити наведений вислів: «Клянусь загиблями 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, все ж світло сприймається нами першим, до того ж воно здається нам не лише головним, а й далеко ближчим елементом. Так само патетичне і 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 ВІСІМНАДЦЯТИЙ

1. А що можна сказати про такі фігури, як пряме і непряме запитання? Хіба не завдяки образній силі фігур мови 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 вмиль постаралися б про нового Філіппа...»¹
В іншому місці він каже:

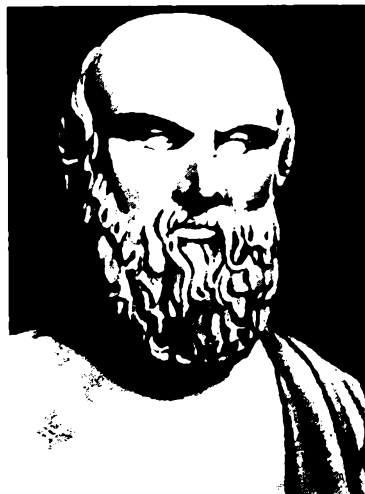
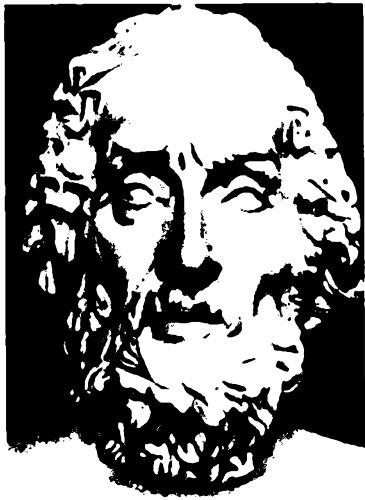
«Не вирушити нам з флотом проти Македонії?»

— 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.

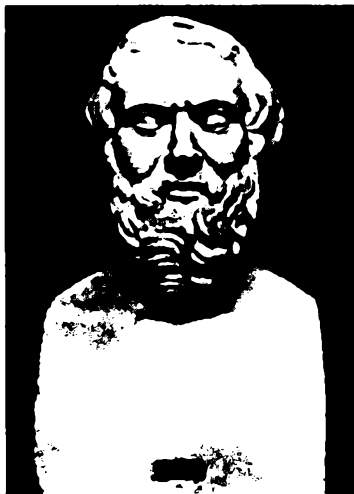
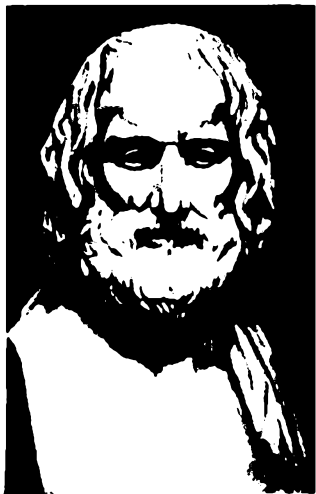
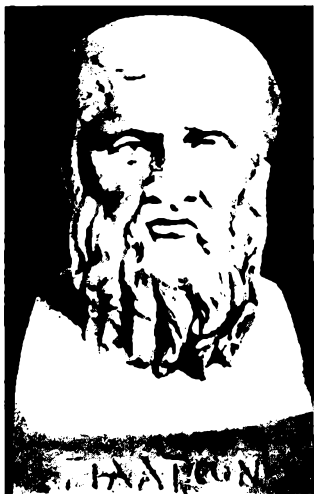
2. З іще більшою силою діє патетичне тоді, коли нам здається, що не оратор за ним ганяється, а сама обставина його породжує. Запитання, поставлене самому собі, і відповідь на нього відтворюють спалах схвильованості. Подібно до того, як люди, яким поставлено запитання зненацька, відповідають на нього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



Арістотель

Гомер

Есхіл



*Платон
Ευρίπιδ
Γερόδοτ*



Марк Туллій Ціцерон



Міро «Дискобол»



«Танцующий сатир»



Фідій. «Афіна Парфє»



Поліклет «Поранена амазо»

Поліклет С

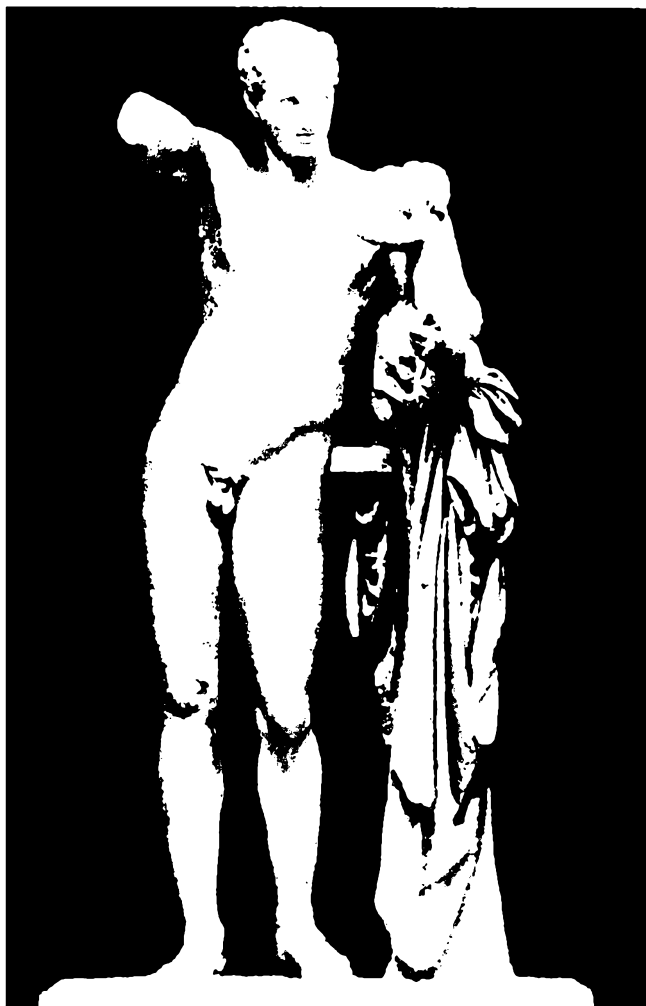




«Мельница»



*Кефісодот.
«Ейрена з Плутосом»*



Праксітель. «Гермес» — еловаям Діо



*Праксітель.
«Афродіта»*

*Пракситель.
«Артеміда»*





Tiziano «Аноксиома»



Леохар. «Аполлон Бельведерський»



Аполлоній Тавріск. «Покарання Дірки»



«Танцююча дівчина». Танагрські статуетка



Александр, Афінодор, Полідор. «Тіфун»

(У рукописі брак чотирьох сторінок, які містили висновки про фігури).

РОЗДІЛ ДЕВ'ЯТНАДЦЯТИЙ

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

2. Подібно звучать слова Еврілоха:

Ліс пройшовши, як ти наказав, Одиссею 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, в якому вони водночас стримують себе взаємно і підганяють. Враження цього домігся поет за допомогою безсполучникового поєднання слів.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТИЙ

1. Сильне враження справляє за звичай поєднання декількох риторичних фігур, коли дві або три фігури, немов уклавши союз для взаємодії, намагаються наввипередки надавати мові більшої сили, переконливості і краси. Це стосується, приміром, уривка з промови Демосфена проти Мідія, де безсполучникове поєднання слів чергується напереміж з повторами і наочним зображенням: «Багато лиха, про що потерпілий навіть не зважиться 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; в тому випадку, коли він поводить себе нахабно, вороже, якщо пускає в хід кулаки, якщо він зневажає його як раба».

Застосовуючи такий прийом, оратор, немов кулачник, силе 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, таким чином, зберігає природу повторів і безсполучникових поєднань слів за допомогою постійного їх чергування, через те порядок у нього має щось з безпорядку, а безпорядок виглядає упорядкованим.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ПЕРШИЙ

1. А тепер, якщо воля, встав у мову сполучники, як це полюбують 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 і 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 і швидкість, як поступово втрачає її снаряд, випущений з катапульт.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ДРУГИЙ

1. До цього роду фігур належить також перестановка. Вона полягає у зміні природного порядку слів або думок, будучи непомилково ознакою сильної схвильованості. Річ у тім, що люди, справді розгнівані або налякані, обурені

чи охоплені ревностями або якимсь іншим почуттям (а почуттів така безмежна кількість, що їх ніхто не в спроможі перелічити), в розмові відходять від теми, часто почавши одне, перескакують на щось інше, вставляють у розмову щось зовсім недоречне, потім знову вертаються до початку; в душевному сум'ятті вони метаються навсібіч, немов гнані перемінним вітром, міняючи на тисячу ладів думки, мовні звороти і природний їх порядок. Подібно у визначних письменників перестановка слів служить 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 Геродота ¹ фокієць Діонісій у своїй промові каже так: «На вістрі меча лежить, іонійці ², 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 для 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 не підготовлена заздалегідь, а виголошена наспіх під впливом певних обставин.

3. Ще більшим хистом розривати за допомогою перестановки те, що з природи нерозривне і цільне, відзначається Фулідід. Демосфен, щоправда, не такий сміливий, як Фулідід, але він найщедріше із усіх застосовує риторичні фігури і вживанням перестановок досягає великої сили пе-

реконливості і, клянусь 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, взяті десь ззовні, в якомусь незвичному і неприйнятому загальному 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 ДВАДЦЯТЬ ТРЕТІЙ

1. Також уживання імен у різних відмінках, нагромадження, зміна стилю і наростання, як тобі відомо, вельми прикрашають мову, сприяючи піднесеності і 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 однинною, виявляється, коли добре приглянутись, за своїм значенням множиною.

Люд незліченний

Вигукнув разом: «Тунці!» — і зарілось усе
побережжя¹.

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 в трагедії Софокла, коли він говорить про себе самого:

...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 іще ².

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

Вийшли Гектори, вийшли й Сарпедони ³.

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. Все ж до такого прийому доцільно вдаватись лише в тих випадках, коли сам предмет допускає звеличування, множинність, перебільшення або патетичність, причому бажано обмежуватись однією з цих фігур або поєднанням кількох, бо повсюдне начіплювання стилістичних брязкалець тхнуло б невинновиправданою штучністю.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ЧЕТВЕРТИЙ

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 розрізнених одиниць в одне ціле надає поняттю предметної відчутності.

2. Причина такого прикрашування мови в обох випадках, на мою думку, є та сама. Адже там, де смисл вимагає іменників в однині, їх несподіване перетворення в множину привертає до себе особливу увагу, а де звичайно має стояти множина, її перехід у свою протилежність створює якусь милозвучну єдність і своєю несподіваною появою робить сильне враження.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ П'ЯТИЙ

1. 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 на дибки, скидає Кіра, а той падає на землю»¹. Таку манеру розповіді залюбки застосовує Фуکیدід.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ШОСТИЙ

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

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

А в Арата таке читаємо:

Не вирушай у цьому місяці на розколихане море².

2. Подібно висловлюється Геродот:

«Від міста Елефантини ти попливеш вверх 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, положивши 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 ДВАДЦЯТЬ СЬОМИЙ

1. Трапляється також, що той чи той письменник, розповідаючи про якусь особу, раптом міняє спосіб розповіді і 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». В даному випадку поет змінив форму розповіді раніше, ніж устиг узаконити 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 в іншу. 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 схвилюваність 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 і не брамами, бо їх все-таки можна відчинити...»³ Не закінчивши розпочату думку, оратор раптом перейшов до чогось іншого і сперсердя 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 схвилюваності тим навальніше на нього нападає.

4. Не інакше промовляє Пенелопа:

З чим, окличнику, від женихів ти прийшов благородних?
Чи не сказать Одісея 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 ДВАДЦЯТЬ ВОСЬМИЙ

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

2. Проречистим доказом цього може служити вступ до надмогильної промови у Платона: «Цих людей ми належно вшанували за їх 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 за кару хворобу, якою слабують лише жінки»³.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ДЕВ'ЯТИЙ

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 місті ні срібному, ні золотому багатству»¹. За це він удостоївся уїдливого зауваження: якби він, кажуть, забороняв тримати худобу, то довелося 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 доброчесність — від щастя.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТИЙ

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 і заодно краси, поваги, сили, чарівності та інших прикмет і немов вселяють у неживі предмети душу, наділену даром мови. Справді-бо, в красі слова розкривається світло людського розуму¹.

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

(В рукописі немає чотирьох сторінок, в яких автор розглядав метафори, почерпнуті із щоденного життя).

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ПЕРШИЙ

1. Як соковито і природно висловився Анакреонт:

Не мені гнuzдати нині фракіянку норовисту¹.

Подібно заслуговує похвали оригінальний вислів Феопомпа. Мені принаймні він здається дуже примітним через вдале поєднання змісту і мовного виразу, в 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 і навіть радо переносить ганьбу і 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, сконнав»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 ТРИДЦЯТЬ ДРУГИЙ

1. Щодо кількості метафор, Цецілій, здається, приєднується до думки тих, які дотримуються правила, що в одному реченні можна вживати лише дві, в крайньому разі три метафори. У цьому відношенні зразком може служити 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 і 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, вводячи 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, все ж гадаю, як уже я зауважив при розгляді фігур, що виправданням уживання багатьох сміливих метафор можуть бути доречна і сильна схвильованість промови, а також її благородна велич, вони-бо у стрімкому розгоні підхоплюють усе інше і женуть перед себе, допускаючи навіть найсміливіші метафори як конче потрібні і не дозволяють слухачеві призадуматись 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 розсіпані й взаємопов'язані тропи. З їх допомогою Ксенофонт чудово описав будову людського тіла³, а просто-таки божественно зробив це Платон⁴. Людську голову він назвав кріпостою, додаючи, що між нею і грудьми розташована шия, неначе перешийок, хребці створені для підтримування, мов дверні завіси; насолода служить 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 дірочка-

ми 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 і 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 у городі, канали, щоб волога з жил пливла, мов з невисихаючого джерела, розходячись по тілу, яке являє собою немов долину з вузькими рівчакми. А коли наближається кінець життя, узи душі розриваються, як корабельні канати, і душа вихоплюється на волю.

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

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

8. Приєднуючись до таких хулителів, Цецілій в свою чергу вишукує подібні огріхи у Платона, а в своєму творі про Лісію⁶ він навіть зважився поставити Лісію вище від

Платона. А договорився він до того, засліплений двома почуттями; з одного боку, він любить свого Лісія більше, ніж себе самого, а з другого боку, ненавидить Платона далеко більше, ніж любить Лісія. Через оцю упередженість його твердження не знайшли загального схвалення, на яке він розраховував. Дійшло до того, що він Платону, сповненому, за його словами, всіляких хиб, протиставляє як бездоганного і зразкового письменника не когось іншого, а... Лісія. Такий погляд не має нічого спільного із здоровим глуздом.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ТРЕТІЙ

1. Допустимо, що є письменники справді бездоганні і без будь-яких хиб. Все ж найперше варто з'ясувати загальне питання, що в поезії і прозі цінніше: видатний твір з деякими 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 їх висока якість. Ці питання вимагають, 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 супроводить певна неувважність. Можливо, це й правомірно, що посередні і 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 величї не раз спотикаються.

3. Однак мені достеменно відомо і те, що при огляданні людських творінь увага (якось воно так ведеться) зосереджується переважно радше на їх недоліках, ніж 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, в мене захоплення, але всі ці упущення я не вважаю свідомими прорахунками, а радше недоглядами, допущеними випадково через неуважність великого творця. Тим не менше я не сумніваюсь, що визначні твори, хоч і до кінця не довершені, все ж попри свої огріхи заслуговують того, щоб їм присудити першість, хоч би за одну велич їх змісту. Хоч, безперечно, бездоганним поетом виявився Аполлоній у своїй поемі про аргонавтів¹, а Феокріту пощастило прославитися своїми буколіками², за винятком кількох, все 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 Вакхлідом⁴, ніж Піндаром⁵, а в трагедії Іоном Хіоським⁶, ніж Софоклом? Вакхлід 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 пригасають і падають з висоти. Все ж ніхто при здоровому глузді не зважився б усі твори Іона разом узяті оцінити вище за одного Софоклового «Едіпа».

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ЧЕТВЕРТИЙ

1. Якщо вже оцінювати письменників за кількістю, а не за вартістю їх творів, то й Гіперіда по праву слід було б поставити вище за Демосфена. Адже мова в нього багатша і 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 добропристойні і не такі різкі, як аттичних дотепників, а вишукані. Він не від того, щоб з 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 промова ², виголошена так урочисто, як, на мою думку, не зумів би ніхто інший!

3. А Демосфен безпорадний у характеристиках, схильний до стислості, далекий від парадності і словесної гнучкості; переважно брак 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 у нього нічого з цього не виходить. Якби так йому заманулось написати безпретензійні промови про Фріну або Афіногена ³, то тут перевага Гіперіда не викликала б ніякого сумніву.

4. Хоч у Гіперіда немало ораторських достоїнств, все ж його промовам, 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 ними до глибини душі. Інакше мається з Демосфеном. Він зразу настроюється на високий тон, показуючи винятково досконале ораторське мистецтво, натхненню пристрасність, багатство думки, повне самовла-

дання, швидкість мислення, де потрібно, і властиві лише йому одному силу і 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 ТРИДЦЯТЬ П'ЯТИЙ

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

2. Про що думали видатні письменники, коли, прагнучи 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 і 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, 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 за-тьмарені. А хіба можна визнати за щось більш подиву гідне, ніж кратер Етни, виверження якої викидають з глибинних надр землі камені, цілі скельні брили, а інколи ви-хлюпують ріки вогню, що виник сам собою десь у підземній безодні.

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

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ШОСТИЙ

1. Досі ми розглядали прояви високого в творах, де величне тісно пов'язане з необхідним і корисним, тепер го-диться наші міркування завершити таким висновком: ви-значні письменники, хоч вони і не позбавлені хиб, все ж високо піднімаються понад людський рід. Адже тільки ви-сокому випало на долю піднімати нас до рівня божествен-ної величі, а все інше служить для задоволення необхідних життєвих потреб людини. Відомо, що стилістична бездоган-ність не наражає письменника на докори, але лише справ-ді величне будить подив.

2. Хіба до вищесказаного слід додавати, що кожен із таких письменників часто-густо всі свої прогріхи окупає одним-єдиним величним і вдалим виразом. А найважливі-ше — 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 їх чудової творчості. Тим-то всі віки і всі покоління людей, не засліплені боже-вільною 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 Колбс ² із своєю недосконалістю не стоїть вище від поліклетового ³ Дорифора. Йому, крім інших зауважень, варто вказати на те, що в образотворчому мистецтві предметом 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 з зображуваною людиною, а в мові слід шукати, як вже мовилось, того, що піднімає нас над сіру людську буденщину.

4. Все 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 їх 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 ТРИДЦЯТЬ СЬОМИЙ

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

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

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ВОСЬМИЙ

1. ...смішно звучить, наприклад, і таке речення: «Хіба що мозок пішов вам у п'ятки, і ви розтоптали його» ¹. Тим-то 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 зображати 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 з самого початку застерігає слухачів, аби не вірили його словам.

3. Отже, бодай чи не найкращими гіперболами слід визнати, як ми раніше відмічали про фігури, ті, в яких не відчувається перебільшення. Має місце це тоді, коли письменник під впливом сильного збудження застосовує гіперболи, співзвучні величі описуваного. Так чинить, приміром, Фукидід в описі повного розгрому афінян у Сіцилії: «Сіракузяни,— 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 ворога-

ми, і хіба можна бути похованим під купою стріл?» Все 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 твердити, що всі сміливі вислови узаконюються і мають виправдання в незвичайних подіях і переживаннях високої напруги. Через те навіть комедійні гіперболи, хоч вони і виходять за межі імовірного, сприймаються як щось цілком правдоподібне завдяки тому, що вони призначені смішити:

У нього поле менше, ніж паперу лист ⁵.

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 і те ж — надмірність. Насміхатись з чогось — це ніщо інше, як щось блаженське показати у перебільшеному вигляді.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ДЕВ'ЯТИЙ

1. Із згаданих мною на самому початку джерел, які породжують високе, залишається нам, мій друже, розглянути ще п'ять — сполучення слів і речень. Оскільки, однак, у двох інших творах ¹ 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 з самої своєї природи служить засобом переконливості і насолоди, яку дає мова, а й виявляється чудовим знаряддям для надання їй піднесеності і пристрасності.

2. Адже навіть флейта будить у слухачів певні почуття і, немов позбавивши їх розсудку, приводить у стан нестямного захоплення. Вона, нав'язавши людині певний ритм, змушує її ритмічно рухатись і пристосовуватись 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 їх поєднання викликають, як сам прекрасно знаєш, чарівне враження.

3. Все ж вплив музики — це лише слаба подоба і неточний відблиск сили переконування, а не природний прояв людської натури. 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 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, вродистого і високого, тобто до всього благородного, чим вона сама наповнена? Заперечувати цю безсумнівну 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 із 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 СОРОКОВИЙ

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 рамках замкнутого речення набувають гарного звучання. Таким чином, можна дійти висновку, що високе, яке знаходить свій вияв у мовних періодах, нагадує бенкет, улаштований в складку.

2. Буває, що чимало прозаїків і поетів, які хоч і не схильні до високого мислення і не звичні зображати величне, все ж, вживаючи здебільшого розмовні і народні слова і звороти, тільки завдяки їх 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 Арістофан², але передусім Евріпід, як я це вже досить переконливо показав.

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

Я — в бідах весь; нові — вже й не вміщаються³.

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 буйному ⁴.

Тут, щоправда, вже сам образ незвичайний, але він вражає з іще 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 СОРОК ПЕРШИЙ

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

2. Але найгірше полягає ось у чому: як безжурні пісеньки не дають слухачам змоги зосередитись на змісті і 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 і неоковирності.

РОЗДІЛ СОРОК ДРУГИЙ

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

РОЗДІЛ СОРОК ТРЕТІЙ

1. Сильно заважають піднесеності мови просторічні вислови. Так, у Геродота чудовий щодо змісту опис бурі рябіє, клянусь Зевсом, від висловів, невідходящих до обстановки. Може неприємно вражати такий вислів: «Коли море закипіло»¹, тому що слово «кипіти» своєю немилозвучністю у 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. В подібний спосіб Тімей, який прекрасно описав похід перського царя на Єгипет, кількома словами зіпсував ціле. Бін-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 і 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 жертвних тварин, незліченні корзини з прянощами, мішки, паки, сувої папірусів і інші необхідні речі. Нарешті, стільки було солоного м'яса, заготовленого з різних тварин, що величезні його купи здавалися людям, які прибували здалеку, пагорбами і курганам»⁴.

3. У цьому описі Феопомп, почавши опис у піднесеному тоні, збавляє його щораз більше і більше, замість того щоб, навпаки, поступово нарощувати високе. І прекрасний опис приготувань до велетенського 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 продиктоване 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 напоказ відходів органи, а сховала, наскільки це можливо, і, за словами Ксенофонта ⁵, 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 їх протилежності, як правило, знижують і псують мову.

РОЗДІЛ СОРОК ЧЕТВЕРТИЙ

1. Одне ще залишається розглянути (не вагаюся зробити це заради твоєї жадоби знань), а саме питання, з яким звернувся до мене один філософ ¹. 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, все ж, за незначними винятками, немає серед них особистостей високого лету і величного способу мислення. Брак високого красномовства помічається скрізь у світі і став характерною рисою нашої доби.

2. А може (казав він), слід нам поділяти загальноприйнятну думку, що лише демократія приводила на світ великі особистості, що завдяки їй проявили себе велетні ораторського мистецтва і разом з нею зійшли в могилу? Кажуть також, що лише свобода здатна жити і вирощувати великі уми, вселяти 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 у постійних вправах і шліфуються, а на свободі сяють на повну силу. А ми, продовжував він, сучасні

люди, змалку виховувались для того, щоб бути покiрними рабами, вiд немовлячого вiку ми були оповитi звичаями й установами деспотизму, через те ми не скуштували найпрекраснiшого i животворного джерела красномовства, тобто свободи. Тому-то з нас можуть вийти лише талановитi пiдлесники.

4. З цiєї причини, твердив вiн, доморощених рабiв можна навчити рiзних умilostей, але нiколи раб не зможе стати оратором, бо йому дається взнаки брак громадянської мужностi; вiн схожий на в'язня, що звик до постiйних побоїв.

5. Гомер про це так висловився:

Тож половину вiд гiдностi Зевс одбира громовладний
У чоловiка, якому днi рабської долi прирiк вiн ².

Подiбно до того, як, продовжував вiн, клiтки, в яких тримають карликiв, званих пiгмеями ³, не лише припиняють рiст замкннутих у них, а й через ув'язнення гальмують свободу рухiв, так i для людей навiть найлегше рабство можна назвати клiткою, в яку, немов у темницю, заперта душа, i загальною в'язницею.

6. У вiдповiдь на це я сказав йому:

«Мiй дорогий друже, така вже природа людей, що звикли з легкої руки огульно гудити iснуючi порядки, але подумай добре, чи, бува, не мир, який запанував тепер у всьому свiтi, спричинив зникнення великих талантiв, а радше оця безконечна вiйна за наживу, яка пiдсилює наші жадання, а може, причиною є рiзні пристрастi, якi повсюдно чигають на сучасних нам людей, поневолюють їх i збивають на манiвцi? Бо ненаситна жадоба грошей, яка цiлком оволодiла нами, погоня за насолодою перетворили нас у своїх рабiв, мало того, вони, так би мовити, штовхають нещадно нас у провалля. Iз цих двох бiд грошолюбство — принизливе явище, а погоня за насолодою — ганебне.

7. Хоч як я мiзкую, все ж не можу нiяк собi уявити,

щоб люди, які над усе цінують багатство, а точніше його обожнюють, здатні були відмежувати свої душі від пороків, нерозривно пов'язаних з багатством. Адже немає сумніву, що вслід за безмежним і незліченним багатством іде, як то кажуть, нога в ногу марнотратство. Як тільки багатство відчинить брами міст і двері домів, за ним туди ж проникає марнотратство і поселяється поруч з ним; з бігом 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 тиранів: 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 доброму 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 і 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 й добра, бо хабарник уважає за справедливе і чесне лише те, що йому вигідне. В 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 залишитися 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.

11. Взагалі, твердив я, природні таланти у наш час чахнуть від бездіяльності, яка опанувала всіх, за незначними винятками. Ні про що інше ми не турбуємось так, як про особисті похвали і скороминушу насолоду, а не про загальну користь і працю, гідну пошани.

12. 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.— *Упорядн.*).

Переклад *Я. У. Ковова*

КАТЕГОРІЯ ВИСОКОГО В ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ ЕСТЕТИЦІ

З глибокої античної давнини дійшов до наших днів великий за розміром, але важливий за змістом твір із заголовком «Про високе». Ім'я автора трактату невідоме. Довгий час цей твір приписували видатному риторові і неоплатонікові III ст. н. е. Кассію Лонгіну. Але гіпотеза про авторство Лонгіна виявилась помилковою. Сьогодні автором трактату вважають письменника I ст. н. е., 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 вживання 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. н. е., точніше близько 40 р. цього століття. Вказують на це різні історичні натяки, мовно-стилістичні особливості трактату, а також нарікання на занепад красномовства, які достотно перегукуються з аналогічними скаргами в творах римських письменників «срібного віку» — Сенеки Старшого, Петронія, Квінтіліана, Плінія Молодшого і Таціта. Ці дані спонукують більшість учених приписувати трактат «Про високе» давньогрецькому риторові, тобто вчителеві красномовства — аноніму, який жив у першій половині I ст. н. е. Сам Псевдо-Лонгін не приписував собі заслуги відкриття категорії високого: у своєму трактаті він неодноразово згадує свого попередника, ритора Цецілія, твори якого з галузі риторики і 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 і римського періодів історії давньогрецької літератури, який закликав до наслідування мови і стилю аттичних письменників V—IV ст. до н. е. Трактат цей тісно пов'язаний з полемікою, яка спалахнула в Римі у I ст. до н. е. серед грецьких риторів, з боротьбою двох ворогуючих риторичних шкіл, з яких одну очолював Аполлodor з Пергама, другу — Феодор з Гадари. Учень першого був Цецілій, учнем другого — автор трактату «Про високе». Аполлodor і його послідовники проповідували культ непохитних норм і риторичних правил в ораторському мистецтві, беззастережне дотримування їх у всіх випадках, що призводило до формалізму і педантизму. Феодор і його школа відстоювали вільне трактування матеріалу і 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 емоційному 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».

Твір «Про високе» 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 поради́ник для розуміння і засвоєння високого стилю, з'ясувати, в чому полягає суть високого, які є основні елементи високого стилю, вказати на засоби для досягнення піднесеності стилю, ідейного змісту і емоціонального впливу літературного твору.

Викладові думок античного естетика властива логічна послідовність. У вступі (розд. 1) подано причину написання твору і підкреслено важливість теми, тобто з'ясування природи естетичної категорії високого. Далі (розд. 2) порушується питання, чи високе підлягає вивченню. Перш ніж перейти до розкриття суті високого і показати, якими засобами можна його досягти, автор звертає увагу на спотворені форми високого стилю: по-перше, пусто́порожню пишномовність (маючи на увазі парадний азіанський стиль), по-друге, «дитинність», тобто банальні, зая́ложені думки, і, по-третє, надмірну афектацію (розд. 3—5). Згодом йде пояснення, що таке справжнє високе (розд. 6—7), і називаються п'ять основних його прикмет (розд. 8). Після цих загальних зауважень іде обговорення поданих п'яти прикмет («джерел») високого в порядку їх важливості (розд. 9—43). У виклад цих прикмет вставлено три великих екскурси: порівняння «Іліади» й «Одіссеї» (розд. 9, § 11—15), порівняння стилю Демосфена і Платона (розд. 12, § 3—13, § 1) і порівняння достоїнств стилю різних поетів (розд. 33—36). Крім того, проводиться порівняння стилю Демос-

фена й Цицерона (розд. 12, § 4—5), Демосфена і Гіперіда (розд. 34), Платона і Лісія (розд. 35). В останньому розділі (44) розглядається питання про занепад сучасної авторів 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 утраті політичної свободи і 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 величії» (розд. 9). Високе називає анонімний автор «вершиною і кінцевою метою словесного виразу» (розд. 1). «Прекрасним і справді високим,—твердить він,—є лише те, що у всі часи всім до душі» (розд. 7). 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 і невідпорно могутнє, що його вплив діє незалежно від нашої волі» (розд. 1, § 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 н. е.). Воно твердо ввійшло 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, вселила в душі людей сама природа (розд. 35). Високе, пише 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 і цілі скельні брили та вихлюпує з надр землі гарячі ріки підземного вогню (розд. 35). 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 в творах літератури.

Анонімний автор установлює й аналізує п'ять головних прикмет (він називає їх «джерелами») високого у словесному мистецтві. Перша — це велич і шляхетність мислення (розд. 9—14). 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 каже автор, «сильний і натхненний пафос» (розд. 15). Три інші прикмети ґрунтуються на майстерності, яка досягається впертою працею. На третю прикмету (розд. 16—29), якій відведено третину трактату, припадає мовно-стилістична образність, зокрема вміння користуватися риторичними фігурами й тропами, щоб зробити мову «більш пристрасною і жвавою». Четверту прикмету (розд. 30—38) становить благородство фразеології і взагалі всієї лексики, зумовлене уважним добором слів, алегоричними зворотами, просторічними словами тощо. П'ята прикмета (розд. 39—43) — 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 і силу почуттів, тобто глибокий зміст і емоціональний заряд словесного твору, на другому — формально-стилістичні якості; все ж він виходить з потреби відповідності змісту і форми, з їх взаємозв'язку і взаємовпливу при визначальній ролі змісту (розд. 7 і 30), вимагаючи органічної єдності змісту і словесного виразу — єдності, яка досягається високою наповненістю змісту (розд. 22).

Прикметною рисою трактату є підкреслення великої ролі почуттів, емоціонального начала в художній творчості. Високе справляє на людей величезне емоційне враження (розд. 7 і 35). Впливові високого присвячені кращі сторінки трактату. Враженню від високого важко, навіть неможливо опиратися, воно «залишає в душі сильний і незабутній» слід (розд. 7). Його призначення полягає в тому, щоб викликати стан захоплення, бо людей вражає все те, що «незвичайне і небуденне» (розд. 35). 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 і 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. 15), 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. 35) і Демосфенові (розд. 32) перед Лісієм, прозу якого Цецілій помилково ставив вище від згаданих письменників. Псевдо-Лонгін — людина глибокої ерудиції

й широких літературознавчих горизонтів (у своєму творі він посиляється більш ніж на 40 авторів). Він ґрунтовно обізнаний з давньогрецькою літературою, починаючи від Гомера і кінчаючи 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 н. е.: трагіків — Есхіла, Софокла і Евріпіда, істориків — Геродота, Фукідіда і Ксенофонта, особливо ж він схиляється перед словесним мистецтвом Платона і Демосфена. У класиків Псевдо-Лонгін вважає не лише формально-стилістичні якості, а й велич думок і силу почуттів. Саме ці останні є для нього головним критерієм значимості їх творів. Тільки твори літератури, позначені печаттю високого, витримують випробування часом і хвилюватимуть людей у всі віки і всі покоління (розд. 36). Високо цінуючи представників давньогрецької класики, він, однак, не закриває очі на їхні огріхи, наприклад, у Гомера (розд. 9), Есхіла (розд. 3), Геродота, Ксенофонта, Платона (розд. 4) та в інших.

У невеликому творі досить широко застосовано порівняльно-літературознавчий метод. Так, цілком вдало порівнюється стиль Демосфена і Цицерона (розд. 12), Платона і Лісія (розд. 32), Демосфена і Гіперіда (розд. 34). Зустрічаються менш розгорнуті порівняння деяких особливостей стилю поетів класичної давнини із стилем елліністичних поетів Аполлонія Родоського, Арата, Феокріта, Ератосфена та інших.

Класичним прикладом вдалого застосування Псевдо-Лонгіном ідейно-естетичного критерію в аналізі поетичного твору може служити зроблений ним аналіз знаменитого вірша Сапфо «До богів подібний мені здається», де показано, що він попри простоту зображення проявив любовного палу справляє сильне враження високою емоційальною наснаженістю і щирістю почуття.

Якщо трактат «Про високе» пройшов непоміченим кризь античність і середні віки, то великий успіх випав на його долю у наступні століття. Відкрила його і належно оцінила доба 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 ритора 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 цінили 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 і 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 і 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 присвятив категорії високого. Почуття високого, твердів він, викликають у нас предмети, які поєднують у собі велич з красою. Категорія високого знайшла відображення також у працях П. Хатчесона і А. Шефгсбері.

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 і 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 їх 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.

У Росії ознайомлення з цим твором припадає на XVIII ст., причому здійснювалось воно не шляхом безпосереднього вивчення давньогрецького оригіналу, а завдяки французькому перекладові Буало. Вивчав і конспектував цей твір М. В. Ломоносов. Вплив античного естетика помітний в його книзі «Краткое руководство к красноречию» (1748 р.), підручнику з теорії літератури і красномовства, і творі «О пользе книг церковных в российском языке» (1757 р.), де викладено теорію трьох стилів російської мови. Уривок з перекладу Буало переклав О. П. Сумароков («Из трактата Лонгинова о важности слова», 1759 р.).

Перший повний переклад твору «Про високе» подарував російській культурі І. Мартинов (перше видання — 1803 р., друге — 1826 р.). З трактатом «Про високе» в перекладі Мартинова був обізнаний М. Г. Чернишевський.

Переклад Мартинова став бібліографічною рідкістю, до того ж він не завжди точний і застарів. Новий переклад належить перу лєнінградської вченої Н. О. Чистякової

(О возвышенном, Наука, М.— Л., 1966), яка, крім того, є автором ґрунтовної статті про трактат, його автора, час написання, проблематику твору, а також приміток, необхідних для розуміння тексту.

Твір «Про високе» — кращий зразок античної естетичної думки і 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 Цецилій, а як важливе естетичне поняття, яке відображає нове, досі не знайдене 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 застосовував естетичний критерій в оцінці літературних творів. У цьому відношенні Псевдо-Лонгін прокладав дорогу літературній критиці Нового часу. Античний трактат «Про високе» залишається нев'яною пам'яткою естетичної думки, зберігаючи по сьогодні не лише історико-пізнавальне, а й подекуди нормативне значення.

Лукіан

ПРО ТАНЕЦЬ

1. Лікін¹: Кратоне, у відповідь на твоє таке тяжке і, думається, віддавна підготовлене обвинувачення, зверне не проти танців і самого танцювального мистецтва взагалі, до того ж і проти нас, начебто ми надмірно захоплюємось танцем і надто багато уваги приділяємо цьому, на твою думку, нікчемному і радше жіночому заняттю, то мушу тебе запевнити, що ти не маєш рації і необачно засуджуєш одне з найчудесніших явищ у житті людей. А втім, тобі можна вибачити, бо ти нічого в танці не тямиш, і звідси це нищівне засудження. Річ у тім, що ти змолоду ведеш похмурий спосіб життя і визнаєш хорошим лише те, що тхне суворістю.

2. Кратон: А взагалі-то яка людина, мій дорогий, заглиблена в науку і деякою мірою обізнана з філософією, покине інтерес до благородних занять і відмовиться від спілкування із стародавніми мудрецами, щоб дати себе зачарувати звуками флейти і дивитись, як якийсь розніжений чоловігяга бундючиться в делікатному вбранні, співаючи непристойних пісень, як зображує закоханих жінок, нахтивіших, що були в сиву давнину, — Федру², Партенопу³, Родопу⁴, причому серед бриньчання, дзеленчання інструментів і вибивання ногою такту? Хіба це не сміхотворне заняття і ніяк не достойне вільнонароджених людей, якими ми є? Отож як тільки я дізнався, що ти знаходиш час для того роду видовищ, я не лише не зрадив, а засмутився, бо мене заболіло, що ти, забувши про Платона, Хрісіппа⁵, Арістотеля, висиджуєш там, схожий на тих, що пірцем колувають собі у вухах, хоч існує сила-силенна поваж-

них розваг, приемних для зору і слуху. Та й не ображають вони ні очей, ні вух, сповнені статечності, якщо вже хтось хоче розважитись. До таких, наприклад, належать: виступи флейтистів, поважний спів під звуки кіфари, а головне — вистави серйозної трагедії і веселої комедії. Все це удостоїлось увійти в програму публічних змагань.

3. Тим-то треба буде тобі, друже, добряче виправдовуватись перед освіченими людьми, якщо не хочеш, щоб тебе зовсім не виключили з товариства поважних людей. А ще краще, гадаю, зробиш, якщо даси спокій всьому цьому, відмовившись від свого захоплення, і взагалі не будеш признаватись, що ти допустився такої помилки. Але на майбутнє бережись, щоб ти раптом непомітно для нас не перетворився з чоловіка на лідійську флейтистку чи якусь вакханку ⁶, а була б тут твоя вина і наша, бо ми, мовляв, не відігнали тебе від цього лотоса, як Одисей своїх товаришів ⁷, і не навернули до твоїх звичних занять, поки оці театральні сирени тишком-нишком цілковито тобою не оволоділи. Зрештою, сирени ⁸ зачаровували лише вуха, і тому треба було тільки воску, щоб мимо них щасливо пропливти. А ти, як видно, і через свої очі потрапив у повне рабство.

4. Лікін: Ой, змилуйся, Кратоне! Що за кусливого собацюру ти випустив на мене? ⁹ Цей твій приклад, що прирівнює мене до лотофагів, як мені здається, не дуже вдалий для мого становища і нітрохи не відображає того, що я переживаю. Бо для тих, хто скуштував лотоса і слухав сирен, смерть була карою за їжу і непослух, в той час як на мою долю випала насолода набагато приємніша та й наслідок цілком щасливий. Бо я не забув про домашні справи, і те, що мене особисто стосується, не випало з моєї пам'яті, а, навпаки, скажу прямо і без будь-якого вагання, що я вертаюся з театру далеко розумнішим і з тоншим осмисленням явищ цього світу. Мало того, можна тут навести слова Гомера, який сказав, що той, хто оглядав танцювальну виставу, виходить «утішений, дізнавшись багато» ¹⁰.

Кратон: Клянусь Гераклом, Лікіне, я не розумію, що скоїлося з тобою, коли замість того, щоб соромитися свого захоплення, ти ще й пишаєшся ним! А що вже найжахливіше, то те, що, зважуючись хвалити заняття, такі гідкі, такі гідні презирства, не подаєш нам навіть малесенької надії на вилікування тебе.

5. Лікін: Скажи мені, Кратоне, на якій підставі ти засуджуєш танець і театральні вистави, чи висловлюєш такі погляди на підставі власних неодноразових спостережень, чи, можливо, не зіткнувшись ніколи з цим видовищем, все ж вважаєш його гідким і, як твердиш, достойним презирства? Адже якщо ти його оглядав, то ти на рівних правах з нами. Якщо ні, то поміркуй, чи такий осуд не видасться безглуздом і зухвалим. Бо засуджувати те, в чому ти не розбираєшся, ніяк не годиться.

Кратон: Ще б цього бракувало, щоб я із своєю густою бородою і сивою головою сидів між дівчишками і схибнутими глядачами, плескав у долоні і силкувався говорити незаслужені похвали якомусь там шалапутові за те, що він невідомо навіщо вигинає своє тіло.

Лікін: Такий тон можна тобі вибачити, Кратоне. Коли б ти, однак, дав себе коли-небудь намовити і для спроби подивитись на танцювальну виставу, то я глибоко переконаний, що ти не сидітимеш з заплученими очима, а, побачивши, наввипередки займатимеш зручне місце, з якого докладно міг би ти на виставі все побачити і почути.

Кратон: Я особисто не волів би дожити до наступного року, аніж зважитись на щось подібне, поки в мене буде на голові чуприна і не вискубана борода. А ось тобі я дуже співчуваю, що тебе це вакхічне шаленство цілковито опанувало!

6. Лікін: Так ось. Краще б ти, друже, припинив це кепкування, а послухав короткий виклад про танець, а я постараюсь пояснити тобі, яка краса в ньому таїться, яку насолоду і користь приносить він глядачам, яка його виховна і повчальна цінність, як облагороджує душі і розвиває

смак до прекрасного, впроваджуючи у світ дивовижних звуків і показуючи заодно красу душі і тіла. І якщо танець домагається цього за допомогою музики й ритму, то це, мабуть, скоріше заслуговує на похвалу, ніж на догану.

К р а т о н: Щоправда, немає в мене часу настільки, щоб слухати схибленого, який захоплюється власною хворобою, якщо, однак, бажаєш наговорити мені силу-силенну неблиць, то я ладен зробити тобі цю дружню послугу. Ось я вже напружив увагу. Можу, і не вдаючись до воску, спокійно слухати твої нісенітниці. Я замовкну, а ти говори скільки хочеш, немовби тебе ніхто не слухав.

7. Лікін: Прекрасно, Кратоне! Саме про це я хотів тебе просити. Незабаром переконаєшся, чи те, що я скажу, заслуговує назви нісенітниці. Насамперед мені здається, що ти взагалі не знаєш, що танцювальне мистецтво не є вигадкою нових часів, що воно зародилося не вчора і не позавчора, а за наших дідів-прадівів. Ті, хто досліджував його походження якнайсумлінніше, скажуть тобі, що танець виник на зорі всесвіту, що з'явився на світ разом із знаменитим давнім Еротом ¹¹. Адже хоровод небесних тіл, планет з зірками, їх ритмічна взаємозалежність і зразкова гармонія — все це вказує на споконвічне походження танцю. Поступово розвиваючись і невпинно збагачуючись, сьогодні це мистецтво сягнуло вершини досконалості, стало для людей різноманітною, на диво гармонійною і музикою прикрашеною розвагою.

8. Уперше, як твердить переказ, Рея ¹², полюбивши це мистецтво, казала корибантам у Фрігії та куретам ¹³ на Криті кружляти у хороводі. І неабиякий пожиток мала вона з цього мистецтва: вони, танцюючи навколо Зевса, врятували їй сина. Тим-то Зевс достовірно міг би підтвердити, що їм він зобов'язаний порятунком, бо лише завдяки їхнім танцям він урятувався від зубів батька. Були це танці у зброї, причому танцівники, охоплені шалом, ударяли мечами в щити, стрибали з войовничим завзяттям. Згодом найдоблесніші з критян, з неймовірним запалом займаючись

цим мистецтвом, стали неперевершеними танцівниками, та й не лише звичайні люди, а й близькі до царського двору і ті, хто прагнув верховодити в народі. Адже Гомер назвав Меріона¹⁴ танцівником не з метою, щоб його присоромити, а щоб похвалити. І справді, він вирізнявся з-поміж усіх і всім був відомий своїм танцювальним хистом, так що не лише елліни високо цінили його, а й троянці, хоч вони були вороги. Знали-бо, гадаю, і меткість, і ставність, які він придбав завдяки танцю. Гомер каже про нього таке:

Скоро б тебе, Меріоне, хоча й танцівник ти моторний,
Спис цей приборкав назавжди, аби лиш поцілів я в тебе!

Але його не приборкав, бо досвідчений танцівник легко уникав списів, якими його засипали.

9. Я міг би тобі назвати ще багатьох інших героїв, які володіли танцювальною майстерністю і займалися нею заповзятливо, але обмежусь лише посиланням на Неоптолема¹⁵, сина Ахілла. Він домогся незвичайного успіху в танці і збагатив його новим чудовим видом, названим від нього пірихієм. Перекоаний, що Ахілл, якби почув про це, більше радів би цьому, ніж вроді сина та іншим його прикметам. Це ж його танцювальний хист переміг і з землею зрівняв непереможний досі Іліон.

10. Лакедемоняни, які вважаються найхоробрішими серед еллінів, відколи навчилися від Полідевка і Кастора¹⁶ виконувати танець, званий каріатійським (вчать цього виду танцю в лаконському місті Каріях¹⁷, все, що роблять, роблять, звертаючись по допомогу до Муз, навіть воюють вони при звуках флейти, рушають у бій кроком розмірним і рівним, і перший сигнал до битви у лакедемонян подає флейта. Тим-то спартанці перемагали всіх, тому що музика і ритмічна гімнастика відігравали в них величезну роль. Та й сьогодні можна ще побачити, як їхні юнаки не менш учаться танцювати, ніж володіти зброєю. Коли вони перестають боротись і лупцювати один одного, кінчають змагання танцем¹⁸. Посередині займає місце флейтист, який

грає на флейті і вибиває ногою такт, а юнаки вишиковуються один за одним у ряд і, ритмічно рухаючись, показують найрізноманітніші танцювальні фігури, спочатку виконують бойові танці, дещо згодом — танці хороводні, які полюбляють Діоніс і Афродіта.

11. Пісня, яку співають при танці, є зверненням до Афродіти й еротів, щоб ці божества взяли участь у забаві і танцювали разом з ними. Друга пісня (їх співають вони дві) містить вказівки, як треба танцювати: «Вперед, юнаки! Змініть крок! Рухайтесь жвавіше!», тобто танцюйте краще. Те саме роблять ті, що виконують танець, який зветься «ланцюжок».

12. «Ланцюжок»¹⁹ — танець, який виконують хлопці разом з дівчатами, танцюючи поодиноці. Танець цей своїм укладом справді схожий на ланцюг. Хоровод веде юнак, жваво виконуючи стрибки й обертання, що згодом можуть знадобитись на війні, за ним пускається в танок дівчина, яка скромними рухами вчить інших дівчат, як вести себе у хороводі. Таким чином, постає чергування мужності і скромності. Є в них ще інший вид танцю, так звані гімнопедії²⁰.

13. Я пропускаю те, що Гомер в описі щита говорить про Аріадну і хоровод, який Дедал придумав для неї, тому що ти читав про це; з тієї причини не згадую і про двох танцівників, яких поет називає там «скоморохами», проводирів хороводу, пропускаю також те місце з опису щита у цього поета, де мовиться про те, що «жваво кружляють в танку юнаки»²¹. Усе це Гефест власноручно зобразив на щиті як щось найпрекрасніше. А те, що феаки²², народ розніжений, любителі всіляких життєвих насолод, захоплювались танцем — річ цілком природна. Тим-то Гомер велить Одиссею головним чином дивуватись їх танцю і споглядати мелькання їх ніг.

14. У Фессалії²³ танцювальне мистецтво досягло такого ступеня розвитку і так поширилось, що тамтешні жителі своїх правителів і визначних бійців називали передовими танцівниками. Свідчать про це написи на статуях, які ста-

вили там тим, хто відзначився в бою. Так, в одному написі говориться: «Місто вибрало його передовим танцівником», а в іншому написано: «Народ поставив цей пам'ятник Евлампіону за те, що він у бою виявився передовим танцівником».

15. Зайва річ згадувати про те, що серед стародавніх таїнств не можна знайти жодного без танцю. А це, ясна річ, пояснюється тим, що таїнства запровадили Орфей²⁴, Мусей²⁵ і найвизначніші з тогочасних танцівників як щось дуже і дуже прекрасне. Вони-то впровадили у вжиток чудовий звичай посвячувати неофітів у таїнства серед ритмічних танців. Так мається справа насправді, зрештою, про самі таїнства хай мені буде дозволено мовчати заради непосвячених, але кожен знає, що про таких, які зрадили священні таємниці, народ каже: «Протанцювали таїнства».

16. А на острові Делосі²⁶ навіть жертвоприношення не відбувалися без танцю, а завжди в поєднанні з танцями і музикою. Збиралися там гурти хлопців і при звуках флейти або кіфари виконували танцювальну пісню, а інші, вибрані з-поміж них, як найкращі, під цю музику пускалися в танок. Тим-то пісні, складені для таких хороводів, звалися гіпорхемами²⁷, а лірична поезія була на них дуже багата.

17. Але навіщо тут вести мову про еллінів, коли навіть індійці, поклоняючись з самого ранку Сонцю, не закінчують свої молитви поцілуванням власної руки, як ми це робимо, а, звернені до сходу, вітають сонце відповідними танцювальними рухами, наслідуючи хороводний танець бога Сонця. Це і є поклоніння індійців, їх хороводи і жертвоприношення.

18. А ефіопи навіть на війні не обходяться без танцю, і жоден з них не випустить стріли, знявши її з голови (вона служить їм за сагайдак, навкруг неї вони прив'язують стріли на подобу сонячних променів), якщо раніше не затанцює, не погрозить своїм виглядом і не налякає ворога своїми підскоками²⁸.

19. Раз ми так пройшлися по Індії і Ефіопії, годиться спуститися і в сусідній Єгипет. Справді, мені здається, що старовинний переказ про єгиптянина Протея²⁹ означає не що інше, як те, що він був одним з танцівників, людиною, наділеною хистом наслідування, спроможною приймати різні образи і так перетворюватися, щоб зуміти відтворювати швидкоплинність води і навальність вогню, дикість лева і скаженість пантери, колихання гілок дерев і взагалі все що завгодно. Міфологія, націлена на чудесність, зобразила природний хист танцівника в той спосіб, неначеб він перетворювався у все те, що він своїм наслідуванням відтворював. Можна часто помітити, як вмиль, відповідно до потреби, танцівники швидко міняють свій зовнішній вигляд, немов наслідуючи самого Протея. Можна навіть припустити, що горезвісна Емпуса³⁰, яка, за міфом, приймає різний вигляд, не є нічим іншим, як звичайною жінкою, що перетворюється у різні постаті.

20. Крім того, доречно згадати також про римський танець, який дуже священний і шановний виконують на честь бога війни Ареса найзнаменитіші громадяни, звані саліями³¹ (так називається в них жрецька колегія).

21. В одному віфінському переказі, що не дуже відрізняється від італійських переказів, мова йде про бога війни Тріамба (на мій погляд, це один з титанів або ідайських дактилів³²), який поставив перед собою завдання вчити бойового танцю і, одержавши від Гери Ареса, ще хлопчиком, але міцного здоров'я і незвичайно мужнього, не раніше почав учити його військового ремесла, поки не зробив з нього досконалого танцівника. Як нагороду за це Гера визначила йому десятю частину із здобичі, яка перепадає Аресові з кожної війни.

22. А що стосується свят на честь Діоніса і Вакха, то, гадаю, немає потреби підкреслювати, що головну роль відіграє у них танець. Існують три головних види танців: кордак, сікінніда й еммелія³³. Вони були винайдені трьома сатирами, слугами Діоніса, і від їхніх імен дістали свої

назви. За допомогою мистецтва танцю Діоніс, як кажуть, підкорив тірренців, індійців і лідійців³⁴, а також приборкав хороводами інші войовничі племена.

23. Тим-то схаменись, диваку, бо це безбожна річ — зводити наклеп на заняття, за своїм походженням божественне, причетне до таїнств, миле багатьом богам, виконуване на їх честь, яке приносить людям заодно величезну радість і корисну науку. Дивуюсь тобі ще й тому, що ти, великий шанувальник Гомера і Гесіода,— я знову вертаюсь до цих поетів,— насмілюєшся виступати проти них, які надзвичайно хвалять танець. Адже коли Гомер називає як речі наймиліші й найцінніші людям — сон, кохання, спів і танець, то лише цей останній вважає бездоганим. Він визнає, клянуся Зевсом, крім того, привабливість за співом, а одне і друге, тобто приємна пісня і бездоганий танець, який ти тепер надумав ганити, складаються на танцювальне мистецтво. В іншому місці своєї славетної поеми Гомер каже так:

Тож одному дає здібності бог у воєнному ділі,
Іншому — хист танцювати, ще іншому — співи

й кіфару³⁵.

Бо воістину чарівною є пісня, поєднана з танцем, та й дарце богів найпрекрасніший. Коли поет поділив усі справи на два розряди: війну і мир, то справам війни протиставив якнайпрекрасніші речі — танець і співи.

24. А Гесіод, який не чув від когось, а на власні очі бачив Муз, що на світанку танцювали, на самому початку свого твору як найбільшу похвалу їм ставить те, що вони:

Попри блакитну криницю своїми стрункими ногами
Довкола вівтаря Зевса могутнього танці виводять³⁶.

Ні! Дорогенький мій, ти своїм глузуванням над танцювальним мистецтвом просто рвешся до війни з богами.

25. А Сократ, наймудріший з людей,— якщо вірити словам піфійського бога,— не лише схвально висловлювався про мистецтво танцю, а й вважав його достойним вивчення³⁷, тому що високо цінив ритмічність, музикальну красу, граціозність рухів і благородну поставу танцівника. Мало того, він, людина вже літня, не соромився вважати танець за один із найважливіших предметів виховання. Це цілком природна річ, що Сократ так сильно цікавився танцювальним мистецтвом, бо без вагань він брався за вивчення навіть і маловажних предметів, відвідував школи флейтисток і не вважав за ганьбу почути щось розумне від гетери Аспазії³⁸. Зважмо, що він бачив тоді мистецтво танцю тільки в зародку, яке не розвинулось ще до такої пишності. Якби Сократ бачив людей, що підняли його на небувалу висоту, то він, я впевнений, занедбав би всі інші справи, а лише цьому одному видовищу присвятив би себе і велів би вчити дітей в першу чергу танцювального мистецтва.

26. Мені здається, що, коли ти хвалиш трагедію і комедію, забуваєш, що складовою частиною тої і тої є особливий вид танцю, а саме — в трагедії так звана еммелія, а в комедії — кордак, до яких іноді приєднується ще інший вид — сікінніда. Але оскільки ти на початку розмови віддавав перевагу не танцю, а трагедії і комедії, а також виступам флейтистів і кіфаристів, тобто таким видам мистецтва, які входять до складу публічних змагань, і тому ти їх назвав величавими, протиставляючи їх танцювальному мистецтву, то, якщо ласка, порівняймо кожний з них із танцем. Зрештою, якщо ти згоден, флейту і кіфару не будемо брати до уваги, тому що і танцівникові не обійтись без їх допомоги.

27. Так ось пригляньмося до трагедії, як вона виглядає за зовнішнім виглядом її виконавців: яке огидливе і водночас жахливе видовище являє людина, штучно витягнута до надмірної висоти, на високих котурнах, з маскою на обличчі³⁹, що значно перевищує розмір голови, з устами, так широко розкритими, немовби хотіла проковтнути глядачів.

Я вже не кажу про підкладки на грудях і животі, які надають їй штучної повноти для того, щоб неприродність росту не була так помітна при шуплому тілі. Раптом з маски починає ця людина кричати, то підвишуючи, то знижуючи свій тон, виголошує час від часу ямбічні вірші, а що вже просто-таки жахливе, то те, що цей автор тільки співає про нещастя, причому йому належить лише модуляція голосу, бо все інше вигадали поети, які жили задовго до нього. Поки він грає роль Андромахи або Гекаби ⁴⁰, то ці трелі від біди можна ще саяк-так терпіти. Але коли він виходить на сцену в ролі Геракла ⁴¹ і, забуваючись, почне співати сольну арію, не зважаючи ні на левину шкуру, яку має на собі, ні на дубину, то, безперечно, кожен здорово мислячий таку поведінку не назве інакше як безглуздя.

28. Далі. Щодо закиду, який ти зробив танцювальному мистецтву, що чоловіки виступають у ролі жінок, то він однаковою мірою стосується і трагедії, і комедії. Адже в них жіночих ролей більше, ніж чоловічих.

29. Переходимо тепер до комедії. Комедія вважає смішний вигляд своїх масок за головний засіб викликання сміху. Такими є, наприклад, маски Давів, Тібіїв ⁴² і кухарів. Навпаки, мені не треба розводитись, яка граціозна і благородна постава танцівника — про це і говорити нема потреби. Треба бути хіба що сліпим, щоб цього не бачити. А яка прекрасна його маска, як вона відповідає зображаному характеру тієї чи іншої ролі, рот у неї не роззявлений, як у тих, але прикритий, бо танцівник має багатьох таких, що можуть за нього кричати.

30. Справді, в давнину одні і ті самі особи і співали і танцювали. Але згодом, коли внаслідок руху посилений віддих почав заважати співу, вирішено, що краще буде, якщо інші будуть танцівникові підспівувати.

31. Сюжет творів однаковий і тут, і там, танцювальні сюжети хіба тим лише відрізняються від трагічних, що вони більш різноманітні, допускають безліч видозмін і більш повчального змісту ⁴³.

32. Якщо танець не став предметом публічних змагань, то причину цього, по-моєму, слід вбачати в тому, що влаштовувачі змагань вважали танець занадто поважним і почесним, щоб піддавати його подібним випробуванням. Не кажу вже про те, що одне з найзнаменитіших міст в Італії халкідського походження включило танець в змагання, які в них відбуваються, як особливу прикрасу ⁴⁴.

33. Тепер, не бажаючи набуті репутації незнайка або неука, я хочу заздалегідь виправдати себе перед тобою за те, що дещо пропустив у своєму викладі, і навіть досить багато. Мені, звичайно, добре відомо, що чимало з тих, хто писав до мене про танець, головну увагу приділяли у своїх працях викладові всіляких видів танцю і переліку їх назв, а також поясненню, в чому полягає суть кожного виду, хто був його винахідником, переконані, що в такий спосіб дадуть докази своєї незвичайної вченості. Щодо мене, то я вважаю таке честолобство за ознаку недоречного чванства, за недостойне моєї особи, тому в такі питання вдаватися не буду.

34. Зваж, будь ласка, і запам'ятай, що я не маю тепер наміру давати родовід кожного танцю і що метою моїх міркувань не є перелік назв танців, крім тих декількох, про які я згадав на початку, наводячи найбільш відомі види їх. Зараз йдеться про те, щоб підкреслити достоїнства сучасного танцю і вказати, скільки користі і насолоди він приносить, тому що танець домігся такого розквіту не віддавна, а головним чином від правління імператора Августа ⁴⁵. Адже початки танцю були, так би мовити, коренем і основою, а мій сьогоднішній виклад має на увазі показати його розквіт і зрілий стан, бо особливо тепер він досяг вершини свого розвитку. Через те я не беру до уваги такі танці, як «кліщі» або «журавлі» ⁴⁶ і такі інші, оскільки вони не мають нічого спільного з нинішнім мистецтвом. Так само не через незнання я залишив осторонь відомий фригійський танок ⁴⁷, виконуваний пияками на гульнях під впливом сп'яніння з властивими йому стрімкими і виснаж-

ливими стрибками танцюючих при супроводі гри флейтистки. Він ще сьогодні поширений на селі, але не має нічого спільного з нинішнім танцем. Подібно Платон у «Законах»⁴⁸ одні види танцю хвалить, а інші картає, поділяючи танці на такі, що служать насолоді або користі, засуджуючи непристойні, а іншим не шкодує подиву і захоплення.

35. Стільки я хотів сказати про сам танець. Було б недоречно розтягувати свій виклад наведенням різних подробиць. Тепер з'ясую тобі, якими прикметами повинен відзначатися сам танцівник, які вправи йому підходять, що йому потрібно знати і як може вдосконалювати своє діло. Роблю це тому, щоб ти зрозумів, що це мистецтво не з легких і не швидко його можна опанувати. Вимагає воно ґрунтовної освіти в різних галузях людського знання, не лише обізнаності з музикою, а й ритмікою, геометрією, особливо ж з філософією, як фізикою, так і етикою, а третя її частина — діалектика — для танцівника непотрібна витрата часу. Танець не цурається риторики, навпаки, він причетний до неї, оскільки танцівник зображає людські характери і пристрасті, вивченням яких наполегливо займається риторика. Не байдужі йому живопис і скульптура, бо, як живописці і скульптори, танцівник з захопленням вивчає пропорції людського тіла, так що ні Фідій, ні Апеллес не заслуговують того, щоб їм дати перевагу перед ним.

36. У першу чергу, однак, йому необхідно здобути для себе прихильність Мнемосіни та її дочки Полігімнії⁴⁹ і старатися охопити якомога все пам'яттю. Справді-бо танцівник, мов славнозвісний Гомерів Калхант⁵⁰, повинен знати все, що було, що є і що буде. Ніщо в його пам'яті не може стертися, його пам'ять завжди повинна бути напоготові. Суть хисту танцівника полягає на вмінні наслідувати, відображати, виражати думки, показувати потаємні порухи душі. Те, що Фулідід сказав про Перікла⁵¹, славлячи цього державного діяча за те, що знає те, що треба, і вміє це відобразити, складає найбільшу хвалу танцівника (а під відображенням я розумію тут виразну гру рухів).

37. Тем танцівникові для пантомім постачає вдосталь стародавня історія. Її він повинен добре знати і при першій необхідності вміти наочно відтворити. Йому треба знати все, починаючи від самого хаосу, виникнення світу і аж до часів єгипетської Клеопатри ⁵².

(Далі аж до 61-го розділу включно йде довжелезний і докладний перелік міфів, потрібних пантоміму для відтворення їх мовою танцю).

62. Але тому, що суть дії танцівника — це наслідування, і тому, що він ставить перед собою завдання рухами відображати зміст твору, то повинен, як оратор, домагатися виразності, щоб те, що зображає, було зрозуміле само собою і не вимагало тлумачення, а глядач, як сказав піфійський оракул ⁵³, повинен розуміти німого і чути того, хто нічого не говорить.

63. Щось таке трапилось, кажуть, кініку Деметрію ⁵⁴. Докоряв він, як і ти, танцю за те, що танець грає лише другорядну роль, бо на перший план виступають флейта, сопілка і вибивання такту, та й танцівник нічого від себе до зображення не вносить, що його рухи беззмістовні і даремні, оскільки вони не осмислені, а те, що під час таких вистав людей так зачаровує,— це шовкові наряди, гарні маски, флейта і її мелодії, злагоджений спів хору. Отож один славнозвісний танцівник ⁵⁵ у той час, тобто в часи правління Нерона, як переказують, людина розторопна, наділена у високій мірі і знанням міфологічних сюжетів, і граціозністю рухів, звернувся до Деметрія з цілком слухним, гадаю, проханням, щоб він спершу зволив подивитись на його танець, а тільки потім виступив з осудливою оцінкою. Zobов'язався він виступати без супроводу флейти і співу. Так він і зробив. Після того, як він велів мовчати тим, що вибивають такт, флейтистам і навіть самому хорові, без жодної допомоги він зобразив танцем сцену любовців Афродіти й Ареса ⁵⁶, показуючи, як Геліос доносить на коханців, Гефест готує підступ і ловить обох — Афродіту

й Ареса — в сіті; показав він богів у ту мить, як обіймалися, потім Афродіту, зашарілу від сорому, страх і просьби Ареса про помилування — взагалі все, що має зв'язок з цією історією. Як наслідок захоплений виставою Деметрій на весь голос заволав: «Чоловіче! Не лише бачу, а й чую, що робиш! Маю враження, що говориш навіть руками». В такий спосіб він висловив найвищу похвалу митцеві.

64. Оскільки ми думками перенеслися в часи Нерона, то я хочу також розповісти тобі, що трапилося з одним чужоземцем у зв'язку з цим самим танцівником. А це також можна визнати за найбільшу похвалу танцювальному мистецтву. Один чужоземець з Понта царського походження приїхав у якійсь справі до Нерона, дивився разом з іншими на танцівника, який так майстерно танцював, що цей глядач хоч і не розумів змісту співу (був він греком лише наполовину), однак у всьому розібрався. Так ось, коли він збирався від'їжджати на батьківщину, Нерон, прощаючись з ним, запропонував йому просити, чого тільки захоче, обіцяючи йому це дати. Той відповів: «Ти найбільше обрадував би мене, якби подарував мені цього танцівника». На запитання Нерона: «А навіщо він тобі здався б?» чужоземець відповів: «Сусідами моїми є варвари, які розмовляють іншою, ніж я, мовою, а перекладачів знайти нелегко. Якщо мені що-небудь буде потрібно, він щоразу своїми рухами зможе їм пояснити, про що йдеться». Таке глибоке враження справив на нього цей мімічний танець своєю яскравою виразністю.

65. Головне завдання і мета танцю є, як я сказав, відтворення вчинків людей. Тим самим займаються і ритори, особливо ж ті, що вправляються в так званих декламаціях. Справді-бо, ті оратори здобувають більшого визнання, чим достовірніше будуть виведені образи, які їм треба відтворити, і чим більше мова відповідатиме вдачі зображуваних ним вельмож, убивць тиранів, жебраків, селян, чим точніше у кожній з цих осіб будуть передані типові і притаманні їм риси.

66. Мені хочеться розповісти тобі, як при подібній нагоді висловився інший чужоземець. Побачивши п'ять масок, приготовлених для танцівника (стільки було ролей у творі), а лише одного танцівника, він запитав, хто буде танцювати і грати за всіх інших⁵⁷. А коли почув, що один буде грати і танцювати за всіх, то вигукнув: «Я не знав, друже, що ти маєш одне тіло, а душ декілька». Така була думка іноземця.

67. Цілком влучно італійці називають танцівника пантомімом⁵⁸, тобто наслідувачем усього, бо така назва підходить до його дій. Є знамените і прекрасне напучення поета: «Маючи властивості морського поліпа скельного, дитино, всі міста відвідуй»⁵⁹. Ця порада необхідна і танцівникові: саме він повинен, як і той, «приростаючи» до сюжету, увійти в свою роль і відобразити в дії пристрасті і характери, інколи то розгніваного, то закоханого, то божевільного, то горем прибитого, причому завжди із збереженням належної міри. А що особливо дивовижне, так це бачити того самого дня то божевільного Афаманта, то оторопілу Іно⁶⁰, то Атрея, то трохи згодом Фієста, то Егіфа або Аеропу⁶¹ — і все це одна людина!

68. Решта видів мистецтва, призначених для слуху або зору, можуть викликати лише одну якусь дію, як-от: гра на флейті, на кіфарі, або мелодійний спів, або похмура трагедія чи смішна комедія. Танцівник поєднує все це разом. Його виступ — це поєднання різнорідних і складних елементів: тут і флейта, і сопілка, і вибивання ногами такту, і звучання кімвалів, і дзвінкий голос актора, і злагоджений спів хору.

69. Якщо в інших випадках відображається або духовне, або фізичне начало людини, то в танці має місце і те, і те. Дії танцю є виявом і духовної, і фізичної моці, вмілості, придбаної вправою, причому суть полягає в тому, щоб усі жести танцівника були осмислені і жоден не був позбавлений розумної основи. Лесбонакт з Мітілени⁶², людина у всіх відношеннях прекрасна, називав танцівників

«рукомудрими» і відвідував їх вистави, щоб вертатися з театру духовно кращим. А його вчитель Тімдрат, який одного разу випадково потрапив на виставу, побачивши виступ танцівника, сказав: «Ой, якого чудового видовища позбавила мене повага до філософії!»

70. Якщо правдою є те, що Платон говорить про душу⁶³, то танцівник показує три частини її: він чудово відтворює нестриманість, коли грає роль розгніваного, любовну жагу, коли зображує закоханих, розсудливість, коли приборкує кожну з пристрастей. Розсудливість розсіяна по всіх частинах танцю, подібно до того, як відчуття дотику проймає всі наші чуття⁶⁴. А хіба танцівник, дбаючи про красу і привабливість танцю, не підтверджує слушність погляду Арістотеля⁶⁵, який славить красу і вважає її третьою частиною найвищого добра? Чув я також, як одна особа занадто легковажно глузувала собі з мовчазності танцю, а саме, начебто він тхне піфагорейською наукою⁶⁶.

71. Далі, в той час, як усі інші заняття дають нам або насолоду, або користь, тільки танцювальне мистецтво, одне-єдине, дає і те, і те. А користь від танцю куди більша, тому що пожиток тут поєднується з насолодою. Справді, наскільки приємніше дивитись на танцівника, ніж на юнаків, які лупцюють один одного кулаками і стікають кров'ю, або на інших, котрі борються і перевертаються в пилюці. А танець часто зображує те саме, але майже без будь-якої небезпеки і з далеко більшою красою і приємністю. Стрімкі танцювальні рухи, повороти, стрибки, кружляння, вигини тіла назад — усе це складається на приємне видовище для глядачів, а для самих виконавців це дуже здорове заняття. Я назвав би цю вправу найгарнішою і найбільш ритмічною, тому що робить вона тіло гнучким, поворотним, легшим, виробляє в ньому здатність до зміни пози і разом з тим додає тілу неабиякої сили.

72. Хіба не є в якнайвищій мірі гармонійним заняттям танцювальне мистецтво, якщо воно облагороджує дух, вправляє тіло, радує глядачів, знайомить з давньою істо-

рією при звуках флейти і кімвалів, при супроводі милозвучних пісень, ніжно чаруючи око і вухо? Отже, коли шукаєш гарного голосу, то де його знайдеш? Якщо ти милуєшся звучними тонами флейти і сопілки, то їх досхочу можеш наслухатись під час танцю. Нема потреби говорити про те, що завдяки відвідуванню танцювальних вистав будеш почувати себе піднесеним на дусі, бачачи, як глядачі висловлюють нехоть до того, що погане, а плачуть над долею покривджених — взагалі театр благотворно впливає на глядачів.

73. Але що заслуговує особливої похвали у танцівників, про це я хочу сказати зараз: вони одночасно турбуються як про силу, так і зграбність членів свого тіла. А це для мене так само неймовірне, неначе хтось в один і той же час відтворював міць Геракла і привабливість Афродіти.

74. Тепер пора з'ясувати тобі, якими духовними і фізичними прикметами повинен бути наділений видатний танцівник, хоч про духовні якості вже попередньо не раз була мова. Отож він повинен мати добру пам'ять, бути талановитим, розумним, дотепним, кмітливим, повинен належно оцінити відповідне становище, тямити в літературних творах і піснях, вміти вибрати щонайкращі мелодії, забракувати поганенькі твори.

75. Що стосується фізичних даних танцівника, то, на мій погляд, тут повинен служити за основу канон Поліклета⁶⁷. Отже, танцівник не повинен бути надто високий на зріст, ні довгоногий, ні малого зросту, ні схожий на карлика, а гарно збудований, нехай він не буде також огрядний, бо це робить його незграбним, ні надто худий, щоб не скидався на скелет або на труп.

76. Тепер хочу навести тобі кілька вигуків жителів одного міста, котрі непогано розбиралися в справах, про які йде мова. Річ у тім, що жителі міста Антіохії⁶⁸, люди дуже дотепні, до того ж пристрасні шанувальники танцю, так пильно стежать за кожним словом і дією вистави, що ніщо не може залишитися в них непоміченим. Тим-то, коли од-

ного разу вийшов на сцену танцівник, дрібний зростом, і почав зображати Гектора, тоді всі глядачі в один голос закричали: «Ти — Астіанакт!⁶⁹ А де ж Гектор?» А коли іншим разом якийсь дебелий здоровань намірявся відтворити в танці роль Капанея⁷⁰ та видиратися на мури Фів, глядачі вигукнули: «Перелізай через мури! Навіщо тобі драбина?» Ще іншим разом, коли огрядний, товстий танцівник пробував виконувати великі стрибки, антиохійці заволали: «Пощади, будь добрий, сценічні підмостки!» І навпаки, худорлявого танцівника привітали вигуками: «Поправляйся добре!», неначеб він був хворий. Я згадав це не заради жарту, а для того, щоб ти знав, що навіть цілі общини приділяли велику увагу танцю і тому могли оцінити те, що в ньому прекрасне, і те, що погане.

77. Далі, добрий танцівник повинен бути неодмінно рухливим, мати тіло водночас гнучке і міцне, щоб він міг і зігнутися там, де треба, і міцно стояти, коли це випаде.

78. Танцівник не відмовляється від рухів рук, які вживаються в класичній боротьбі, а, навпаки, застосовує гарні прийоми таких борців, як Гермес, Полідевк і Геракл⁷¹. Можеш переконатися в цьому, якщо уважно приглянешся до вистави, яка відтворює такі змагання, Геродот твердить, що більш достовірне те, що ми бачимо, а не те, що чуємо; танець однаковою мірою звертається і до вух, і до очей⁷².

79. Танець настільки привабливий, що якщо хтось піде в театр закоханим, то може узятися за розум, коли побачить, до яких жахливих наслідків призводить любов. Подібно не один, горем прибитий, виходить з театру бадьорим, немовби прийняв якийсь лік, що приносить забуття, або, як каже поет, «що й біль погамує, і горе дозволить забути»⁷³. Доказом того, як сильно впливають вистави на глядачів і як кожен з них відчуває те, що зображує актор, є сльози, які часто навертаються на очі кожного разу, коли глядач дивиться на якусь сумну і зворушливу сцену. Навіть вакхічний танець, який особливо поширений в Іонії⁷⁴ і Понті⁷⁵, хоч і належить до числа сатиричних, так захо-

пив тамтешніх жителів, що всі вони у визначений час про все інше забувають і сидять цілими днями на виставах, дивлячись на титанів, корибантів, сатирів і пастухів. А танцювальні ролі виконують там у кожному місті люди найзнаменитішого походження, які займають високі посади. Вони не тільки не соромляться того, а, навпаки, пишаються тим більше, ніж своїм благородним походженням, своїм громадським становищем і заслугами предків.

80. Досі я говорив про достоїнства танцівника. А тепер послухай про його вади. Про фізичні я вже згадав, а з духовних слід указати на такі. Є багато танцівників, які через недостатню освіченість — адже неможливо, щоб усі вони були мудрецами,— допускають разучі помилки під час танцю. Так, одні рухаються бездумно, або, як кажуть люди, ні до ладу, ні до прикладу. Тому нога їх говорить одне, а такт — що інше. Інші вміють, щоправда, дотримувати такту, зате від зображуваних подій або відстають, або їх випереджають. Я сам, пригадую, був свідком такого явища. Один танцівник, який мав зображати народження Зевса і пожирання Кроносом своїх дітей, збитий з пантелику схожістю сюжету, помилково засобами танцю відтворював злигодні Фієста. Інший танцівник, котрий грав роль Семели ⁷⁶, враженої громом, переплутав її з Главкою ⁷⁷, яка жила пізніше. Все ж я вважаю, що не слід через таких юродивих танцівників засуджувати само мистецтво танцю і ставитися з нехиттю до цього заняття. Одних ми повинні визнати невігласами, якими вони і є, а хвалити тих, які виконують свої ролі згідно з правилами і дотриманням ритму, як цього вимагає мистецтво танцю.

81. Взагалі танцівник повинен продумати свою роль якнайстаранніше у всіх відношеннях, щоб усе в нього виходило ритмічно, красиво, доречно і цілеспрямовано, щоб не давати приводу до насмішки над собою, щоб нічого йому не можна було закинути, ні в чому дорікнути, щоб він був втіленням усіх прикмет: відзначався кмітливістю, глибокою освіченістю, людяністю в способі мислення. Тоді на

його долю випаде заслужена слава, коли кожен з глядачів у відтворених ним образах пізнає свої власні переживання, побачить у танцівнику, немов у дзеркалі, себе самого, свої почуття і вчинки. І ось тоді люди з радощів не можуть стримати себе, а всі як один не щадять для нього похвал, бачачи відображення своєї душі, пізнаючи самих себе. На такий виставі повністю здійснюється для них знаменитий вислів Дельфійського оракула: «Пізнай самого себе!» Виходять вони з театру, дізнавшись про те, що їм потрібно вибирати і чого уникати, навчившись того, про що раніше вони не мали поняття.

82. Але в танці, подібно як у красномовстві, можна потрапити у ваду, яку багато хто називає невинуватим перебільшенням. Це трапляється у тих, хто перебирає міру в наслідуванні і старається більше, ніж потрібно. Так, коли треба показати щось велике, показують надмірне, ніжність перетворюють у зніженість, а мужність — у дикість і грубість.

83. Пригадую, як на моїх очах збився на манівці один танцівник, який до того заслужено заживав великої слави, був людиною розумною і достойною широкого подиву за свій талант, а тут якийсь фатальний випадок штовхає його на шлях надмірного наслідування і цілком непристойне зображення ролі. Зображав він Аякса в ту хвилину, коли той зразу після поразки збожеволів⁷⁸. Цей танцівник грав свою роль настільки без почуття міри, що складалося враження, немов він не зображує божевільного, а сам став божевільним. Так, він одному з тих, що вибивали такт залізною сандалією, подер одяг, в одного з акомпаніаторів вирвав з рук флейту і з усієї сили тарахнув нею по голові Одиссея, який стояв поруч і пишався своєю перемогою. Якби не фетрова шапки, яка захистила його і ослабила силу удару, то неборак Одиссей упав би трупом з рук біснуватого танцівника. Глядачі разом з Аяксом шаленіли: вони підскакували, верещали, рвали на собі одяг, тобто поводитись як юрба простаків, неосвічених, без почуття добро-

пристойності, не здатних відрізнити погане від доброго, вважаючи, що така гра справді є неповторне відтворення розумової хвороби. Більш освічені, які, звичайно, прекрасно бачили перебільшення, щоправда, соромилися того, що відбувалося на їх очах, однак не мали відваги виявити мовчанкою свого незадоволення, а, навпаки, вони намагалися оплесками вгамувати шаленство танцівника, хоч ясно усвідомлювали, що це були дії не Аякса, а знавіснілого актора. А той невдаха не зупинився на цьому, а вчинив щось далеко сміливіше: він зійшов зі сцени на середину театру, вліз між відведені для сенаторів місця і розсівся між двома колишніми консулами, які смертельно налякалися, щоб, бува, не почав він їх бичувати, прийнявши за отару баранів. Одні з глядачів захоплювались поведінкою танцівника, інші сміялись до упаду, треті запідозрили, що він від надмірного прагнення зображати божевілля сам дійсно з'їхав з глузду.

84. Зрештою, він сам, як кажуть, коли отямився, так собі взяв до серця заподіяне ним, що із журби захворів і сам себе звинувачував у справжньому безумстві. Це він заявив згодом цілком ясно. Бо коли його шанувальники просили, щоб він ще раз зіграв роль Аякса, то він порадив їм іншого актора і так сказав глядачам: «Достатньо шаленіти один раз». А той суперник у мистецьких змаганнях засмутив його неабияк. Коли йому була визначена роль безумного Аякса, він виконав її дуже пристойно і стримано. За це удостоївся похвали, бо не вийшов поза межі, вказані танцювальним мистецтвом, і не виступав мов очманілий.

85. З усього того, чим займається танець, я розглянув лише кілька питань для того, щоб ти не дуже гнівався на мене за моє захоплення танковими видовищами. Якщо захочеш піти разом зі мною на таку виставу, то, я переконаний, танець припаде тобі до вподоби і тебе опанує пристрасть до нього. Тим-то мені не доведеться віднести до тебе слова Кірки:

Дивно мені, що те зілля ти випив без жодної шкоди ⁷⁹, бо залишишся зачудованим і, далєбі, не дістанеться тобі ні голова осла, ні свиняче серце, але в голові у тебе проясниться, і, сповнений втіхи, ніколи не даси нікому ні краплі напиту. Як Гомер говорить про золотий жезл Гермеса, яким він «склеплює втомлені очі, а інколи будить послух» ⁸⁰, так танець чарує очі і спонукує їх до жвавого сприймання, приковуючи увагу до кожного моменту танцювальної дії.

К р а т о н: Справді, Лікіне, ти цілком переконав мене, і я насторожив вуха і очі під час твоєї розповіді. Отож пам'ятай, друже, коли виберешся в театр, займи там місце біля себе для мене, щоб не тільки ти один вертався звідти мудрішим.

Переклад *Я. У. Кобова*

ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ЕСТЕТИЦІ ЛУКІАНА

Особливе місце в історії давньогрецької естетичної думки посідає Лукіан із Самосати (бл. 120—185 рр. н. е.) — «Вольтер класичної давнини» (Ф. Енгельс), видатний письменник, один з найвизначніших стилістів пізньоелліністичної прози. У своїх різноманітних за жанровою ознакою творах він торкався мистецтвознавчих та естетичних питань, роздумував над природою прекрасного, специфікою і впливом мистецтва.

Цікавився Лукіан образотворчим мистецтвом, сам у молодості деякий час працював скульптором. Про його освіченість у цій галузі мистецтва свідчать згадки про статуї Фідія, Поліклета, Праксітеля, Алкмана, Лісіппа, Гегесія, Критія, Несіота, Каламіса; часто згадує він і живописців, зокрема Полігнота, Евфранора, Апеллеса, Паррасія, Аетіона, Зевксіда. Полюбляє він описувати картини («Зевксід»,

«Геродот, або Аецій»), стінний розпис («Про будинок»). У творі «Зевксід» оглядання картини дає йому привід до міркувань про співвідношення художньої форми і художнього змісту, сюжету і його мистецького виконання, а оглядання пишного будинку («Про будинок») привело до висновку, що краса полягає не в багатстві, а в пропорції і ритмі, симетрії і гармонії. Твір «Харідем, або Про красу» — це дифірамб на честь краси і її впливу на людей.

У «Гермотімі» ставиться питання, як сприймати художній твір — з його частин чи з цілого. У творі «Зображення» є міркування про естетичний ідеал.

Думка про виховний вплив творів мистецтва — зразків скульптури, архітектури, живопису, хореографії, літератури — не раз повторюється у Лукіана («Анахарсіс», розд. 20—21; «Про будинок», розд. 10; «Про танець», розд. 4, 6). У творі «Паразит» відстоюється погляд, що мистецтво не може обійтися без теорії і навчання, певних навиків і самовідречення.

Виняткову цінність для пізнання давньогрецької хореографії має діалог Лукіана «Про танець» — один з кращих творів античної естетики. Танець давньогрецький письменник розглядає не як спеціаліст, озброєний арсеналом мистецтвознавчих термінів, як теоретик з досвідом естетичного аналізу, а як людина, що, відчуючи красу цього виду мистецтва, хоче поділитися з читачем своїми враженнями від хореографічного мистецтва. Сам Лукіан відзначає (розд. 33), що до нього з'явилося чимало творів про танець, автори яких намагались розглянути всі види танцю, подати їх назви, вказати, в чому полягає суть кожного з них і ким він винайдений, щоб дати доказ своєї вченості. Своє завдання він вбачає лише в тому, щоб довести красу і корисність танцю. Доводиться шкодувати, що не дійшли до нас ці численні твори, про які згадує Лукіан, бо тоді мали б ми повніше уявлення про давньогрецький танець.

Не дивно, що Лукіан узявся за цю тему. Адже у Стародавній Греції мистецтво танцю досягло високого розвитку. Опікункою танцю вважалась у греків Терпсіхора, одна з дев'яти Муз, богинь-покровительок мистецтва і наук. Уже Гомер в «Іліаді» описав хоровод, а в «Одіссеї» — чоловічий дует на фоні танцюючих юнаків. Про виховне значення танцю пише філософ Платон (IV ст. до н. е.) у сьомій книзі «Законів». Із значної літератури, присвяченої хореографічному мистецтву стародавніх греків, зберігся лише згаданий діалог Лукіана і розділ про танець у чотирнадцятій книзі «Бенкету софістів» Афінея з Навкратиса (початок III ст. н. е.). У творах давньогрецьких поетів, прозаїків, художників розсіпані згадки про назви танців та їх учасників, описані правила їх виконання. Літературні відомості доповнює велика кількість творів скульптури, живопису із зображенням танцівників і танцівниць, їхніх поз під час танців.

Танець у Стародавній Греції був пов'язаний з релігією і міфологією, театром і спортом, військовою справою, відігравав важливу роль у приватному житті стародавніх греків. Різноманітність суспільних функцій танцю породила багатство його форм, яким притаманні були спільні ознаки: простота, безпосередність і життєрадісність.

Танці стародавніх греків можна поділити на культово-обрядові, військові, сценічні, суспільно-побутові. Без танцю не обходився культ бога виноробства Діоніса-Вакха (вакхічний танець, сповнений екстазу, рвучких рухів, виразної жестикуляції), Аполлона, Афіни й Афродіти. Військові танці відтворювали бій, різні бойові ситуації, в руках танцівників були луки, стріли, щити, мечі, списи, смолоскипи. Сценічні танці були складовою частиною трагедій і комедій. Суспільно-побутові танці супроводжували міські і державні свята, сімейні й особисті врочистості.

Завданням давньогрецького танцю було плекати почуття прекрасного людини через красу рухів тіла. У зв'язку з такою високою вимогою виробились певні естетичні пра-

вила, які згодом стали основою цілої естетики цього мистецтва в його дальшому розвитку. Давньогрецький танець був тісно пов'язаний з музикою і поезією і довгий час не міг виділитись в окремий самостійний вид мистецтва. На основі виконувannya суспільно-виховної функції за допомогою краси виросло чудове мистецтво танцю Греції класичного періоду (IV—III ст. до н. е.). Про увагу, яку приділяли стародавні греки танцю, свідчить те, що він став навчальним предметом у школах, складовим елементом загальної освіти грецьких громадян.

В елліністичний і римський періоди античності давньогрецький танець втрачає свій благородний, демократичний характер, набираючи технічної досконалості і зовнішнього блиску із шкодою для ідейного змісту. Улюбленим видом хореографії, особливо в імператорську епоху, стала, як свідчить, між іншим, твір Лукіана «Про танець», пантоміма, яка прийшла на зміну вимираючій трагедії.

Пантоміма — драматична вистава, в якій танець, пластичний рух були основним виражальним засобом. Пантоміміст — танцівник і актор в одній особі — виконував сольний танець, граючи декілька ролей підряд, як чоловічих, так і жіночих. Мав він на собі театральний костюм, який відповідав виконуваний ролі, і маску, яка мала, на відміну від масок трагедії, закритий рот; через те пантоміміст старався за допомогою жестикуляції компенсувати відсутність міміки. Зрозуміла річ, що у зв'язку з цим мова жестів в античній пантомімі була надзвичайно багата, тонка і досконала.

Танець супроводжувався музикою, яку виконував оркестр з інструментами грецького і східного походження (флейти, кіфари, ліри, кімвали, кастаньети), і співом, причому вокальні партії виконував не один співець, а цілий хор, який і тлумачив зміст пантоміми.

Сюжети пантомім переважно були запозичені з міфології і дуже рідко взяті з історії. Найулюбленішими були сюжети, які розповідали про любовні пригоди богів, часто

фривольного змісту, як, наприклад, історія Афродіти й Ареса, яких застав на любовному побаченні Гефест і окутав їх золотою сіттю. Використовувались і сюжети глибоко трагічні: Атрей і Фієст, божевільний Аякс, Ніоба та інші подібні до них. Лібретто для пантомім складали відомі письменники того часу.

Значний внесок у розвиток пантоміми внесли актори Бафілл з Александрії і Пілад з Кілікії, які жили в часи правління імператора Августа. Пантомімічні спектаклі часів римської імперії, розкриваючи мовою танцю та засобами музики і співу високий лад почуттів, душевні поривання і вчинки персонажів, загалом позитивно впливали на глядачів, захоплювали їх експресивною силою і величавою патетикою. В багатьох, однак, випадках пантоміми, трактуючи безідейні і непристойного змісту сюжети, розраховані на низькі інстинкти публіки, скочувалися до рівня розважального ревію, шкідливо діяли на естетичний смак глядачів.

Саме основним джерелом для пізнання античної пантоміми є трактат Лукіана «Про танець», написаний між 163 і 166 рр. н. е. і побудований у вигляді діалогу (діалогізація — улюблена літературна форма Лукіана) між Лікіном і Кратоном, з яких перший є пристрасним прихильником хореографії, другий — її противником. Лікін доводить, що мистецтво танцю має неабияке естетичне, морально-виховне і суспільно корисне значення, з чим в кінці розмови Кратон погоджується. Твір за своєю композицією складається з двох великих частин. У першій частині (розд. 7—34) танець розглядається як окремий, самостійний вид мистецтва. Тут мова йде про його виникнення, розвиток, поширення серед різних народів, види, проводиться порівняння з трагедією і комедією. Лукіан устами Лікіна дає високу оцінку хореографії, стверджуючи, що танець не лише розважає, а й приносить користь, він виховує і вчить; вводячи у дивосвіт прекрасних форм людського тіла і чарівних звуків музики, він гармонійно поєднує у собі духовну красу з ті-

лесною і таким чином плекає і формує наш естетичний смак (розд. 6). Разом з тим це мистецтво не з легких і не швидко можна його опанувати, бо воно вимагає всебічної і ґрунтовної освіти, ознайомлення з музикою, ритмікою, геометрією, етикою, риторикою, живописом, скульптурою (розд. 35). Друга частина (розд. 35—84) присвячена особі танцівника. Тут викладені вимоги, які ставляться до ідеального танцівника, тут мова йде про його талант і освіту, тут намальовано образ танцівника-пантоміміста, який відтворює міфологічні сюжети за допомогою жестів, поз і ритму. Лукіан наводить приклади чудової гри пантомімістів, які своїм танцем мімічно відтворювали найскладніші й найдраматичніші сюжети. З діалогу виникає, що уславлені колись театральні жанри — комедія і трагедія — поступилися своїм місцем пантомімі.

У другу частину вставлено довгезелзний і детальний виклад міфологічних та історичних сюжетів (розд. 37—61), необхідних танцівникові-пантомімісту для виконання його професії. Лукіан доходить висновку, що танцівник, соліст пантоміми, повинен бути людиною всебічно освіченою, взірцем гармонії, струнким, пропорціонально збудованим, красивим (розд. 81).

Крім цих головних частин, можна виділити декілька незначних: стародавні авторитети про танець (розд. 23—25), порівняння танцю з трагедією (розд. 26—28) і комедією (розд. 29—32). Цікаві дані містить твір Лукіана про реакцію глядачів на пантомімічні вистави. Вони тим цінніші, що не дійшли до нас такі відомості з епохи високого розквіту грецької драматургії. Лукіан відзначає, що інколи захоплення глядачів набирало рис нестями: вони кричали, плескали в долоні, піднімалися із своїх місць, розмахували одягом (розд. 5 і 83), іноді під враженням побаченого публіка плакала (розд. 79). Сила таланту танцівника-актора повинна бути, на його погляд, такою, щоб він своєю грою змушував глядачів бачити в п'єсі, немов у дзеркалі, відбиття власних переживань і щоб вони виходили з теат-

ру з усвідомленням, що в житті слід їм обирати, а чого уникати (розд. 81).

Діалог Лукіана «Про танець» є твором, в якому автор стає на захист танцю, його естетичного і розважального значення, корисності для фізичного розвитку людини проти закидів представників стоїчної і кінічної філософії. Своїм оглядом видів давньогрецького танцю він має велику історико-пізнавальну цінність. Відомий знавець античної естетичної теорії проф. О. Лосев назвав трактат Лукіана одним з кращих творів античної естетики.

Із римської естетичної спадщини

М. Туллій Ціцерон
ПРО МИСТЕЦТВО
Вибрані висловлювання

ПРЕКРАСНЕ ІСНУЄ ОБ'ЄКТИВНО *

«Про межі добра і зла», II, 14, 45

Під морально-прекрасним розуміємо те, що без уваги на корисність, без будь-якої винагороди й вигоди *само по собі* заслуговує похвали.

«Про обов'язки», II, 9, 32

І справді те, що ми називаємо морально-прекрасним і добропристойним, *подобається нам само по собі* і хвилює всіх людей своєю сутністю і зовнішнім проявом.

КРАСА ТІЛЕСНА І ДУХОВНА

«Тускуланські розмови», II, 26, 64

Міць людського духу і якась незвичайна його велич — це найпрекрасніше з усього, що існує на світі, і тим прекрасніше, коли не шукає публічного схвалення і знаходить насолоду в самому собі.

«Тускуланські розмови», IV, 13, 30

Як тілу властиві свої головні прикмети: здоров'я, краса, сила, бадьорість, швидкість, так і душі — свої... І як у тілі гарна будова і приємний колір називається «краса»,

* Назви уривкам з творів Ціцерона дано упорядником.— Ред.

так рівновага і сталість думок і поглядів разом з моральною твердістю і стійкістю, яка впливає з доброчесності або становить саму суть її, називається красою душі.

«Про обов'язки», I, 27, 94

Різницю між морально-прекрасним і тим, що годиться, легше собі уявити, ніж вияснити.

ВИДИ ПРЕКРАСНОГО

«Про обов'язки», I, 27, 95

Як привабливість і красу тіла неможливо відділити від здоров'я, так морально-прекрасне, злите воєдино з доброчесністю, лише наш розум і уява відрізняють одне від одного.

«Про обов'язки», I, 28, 98

Адже як краса тіла, завдяки пропорції його членів, чарує наш зір і дає насолоду саме тим, що всі частини тіла з якоюсь незбагненою чарівністю узгоджуються між собою, так морально-прекрасне викликає схвалення у тих, з якими ми спілкуємось завдяки впорядкованості, послідовності і стриманості у всіх наших словах і діях.

«Про обов'язки», I, 36, 130

Існують два види прекрасного: один з них — це *привабливість*, другий — *гідність*; привабливість ми повинні вважати властивою жінкам, гідність — прикметою чоловіків.

КРАСА СВІТУ

«Про природу богів», II, 7, 18

Безперечно, немає нічого кращого від нашого світу, нічого досконалішого, нічого прекраснішого, ба навіть уявити собі що-небудь краще ніхто не може!

«Про природу богів», II, 13, 35

Як у живописі, чи архітектурі, чи в будь-якому іншому мистецтві є свої досконалі твори, так і в усій природі тим більше повинно з'являтися щось досконале і завершене.

«Про природу богів», II, 13, 37

Немає нічого іншого, крім нашого світу, щоб включало в себе все, що було б всебічно упорядковане, досконале, бездоганне у всіх відношеннях, у всіх своїх частинах.

«Про природу богів», II, 14, 37

Людина на те народилася, щоб дивитись на світ і його відтворювати.

КРАСА І КОРИСНІСТЬ

«Про межі добра і зла», III, 5, 18

Із членів, тобто з частин тіла, одні, думається, дала нам природа для корисності, як, наприклад, руки, ноги, стопи, внутрішні органи тіла, про корисність трактують також лікарі; інші члени створені не для якоїсь корисності, але неначе для оздобы, як хвіст у павича, барвисте оперення у голуба, борода у чоловіка.

«Про оратора», III, 45, 178

Так уже природа влаштувала в дивний спосіб, що як усе на світі, так і в людській мові те, що приносить найбільшу користь, несе в собі й найбільшу ведич і часто найбільшу красу.

«Про оратора», III, 45, 179

Наш світ так добре організований, що при найменшій зміні все розпалося б; настільки гарно побудований, що й уявити собі не можна нічого прекраснішого. Погляньте тепер на вигляд і будову людей і тварин, і ви побачите, що всі без винятку частини тіла необхідні і що весь їх вигляд створений немовби мистецтвом, а не випадковістю. Погляньте на дерева. І стовбур у них, і листя — все до найменшої дрібниці служить тривалості і збереженню їх існування, і до того ж кожна з цих частин має свою красу. Облишмо природу і погляньмо на мистецтва. Ось корабель: що необхідніше для нього, ніж борт, дно, ніс, корма, реї, вітрила, щогли? Все ж у них такий гарний вигляд, що здається, немовби вони винайдені не лише заради безпеки плавців, а й заради нашої насолоди. Ось колони, вони підтримують храми і портики; але в них привабливість ніскільки не поступається корисності.

ЕСТЕТИЧНЕ ЧУТТЯ

«Про оратора», III, 50, 195

Усі люди як один, хоч би і не обізнані з мистецтвом і його засадами, завдяки якомусь несвідомому *чуттю* вміють відрізнити правду і фальш у творах мистецтва і їх задухах. І якщо люди розбираються і в картинах, і в статуях, і в інших художніх творах, для оцінки яких у них менше природних даних, то тим паче вони здатні судити про сло-

ва, ритм і тони тому, що для цього в них закладене вроджене всім людям чуття, в якому природа нікому не відмовила.

«Про обов'язки», I, 4, 14

Зовсім не мала сила природи і розуму людини виявляється в тому, що людина є єдиною живою істотою, яка розуміє, що таке порядок, що таке пристойність, якою має бути міра у вчинках і словах. І ніяка інша жива істота не відчуває ні краси, ні привабливості, ні гармонії окремих частин усього того, що сприймається зором. Природа і розум, переносячи це зображення від очей в душу, знаходять потрібним далеко більшою мірою дотримуватися краси, стійкості і порядку в наших задумах і вчинках і старається не допустити нічого негарного і ганебного ні в думках, ні у вчинках.

ПОХВАЛА ЛЮДСЬКОМУ ЗОРОВІ І СЛУХОВІ

«Про природу богів», II, 58, 145

Усі людські чуття набагато перевершують чуття тварин. Так, наші *очі* бачать також те, що недоступне тваринам. Це стосується творів тих мистецтв, оцінка яких належить зорові, тобто творам живопису, скульптури, різьби по дереву і металу. Наші очі можуть оцінювати також чарівність рухів тіла і жестів, красу, уклад і, так би мовити, гармонію кольорів і форм, а також інші, ще важливіші речі. Бо очима люди відрізняють прикмети і хиби, пізнають доброзичливого і сердитого, веселого і сумного, діяльного і лінивого, сміливого і нерішучого. Подібно вухам властиве якесь дивовижне вміння точно розбиратися і у співі, і в грі на флейті, і на струнних інструментах, відрізняти звуки й інтервали, незліченні тембри голосу: дзвінкий і глухий, ніжний і різкий, низький і високий, гнучкий і грубий — лише людське вухо здатне про це судити.

ПОХВАЛА ЛЮДСЬКИМ РУКАМ

«Про природу богів», II, 60, 150

А руки, що їх природа дала людині, до якої міри вони пристосовані займатися багатьма мистецтвами? Руки за допомогою пальців здатні і малювати, і різьбити, і ліпити, добувати звуки із струн і флейт. В одних випадках вони приносять людині розвагу, в інших задовольняють її життєві потреби. Маю тут на увазі обробіток землі, будову жител, тканин і шиття одягу, всілякі способи обробки бронзи і заліза. Звідси видно, що все, розумом придумане і чуттями сприйняте, руки майстрів виготовляють для того, щоб ми мали змогу одягатися, зберігати своє здоров'я, мати міста, мури, дома і храми.

ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВА

«Про оратора», II, 7, 30

Мистецтво займається лише такими предметами, які доступні пізнанню.

ВИДИ МИСТЕЦТВ

«Академічні питання», II, 7, 22

Є два види мистецтв: одні з них полягають у розумовій діяльності, завдання інших — щось творити і робити.

МИСТЕЦТВА БЛАГОРОДНІ І НИЗЬКІ

«Про обов'язки», I, 42, 150—151

Що стосується занять і ремесел, які з них слід вважати благородними, а які — низькими, то мені відомо таке. Перш за все негарні ті заняття, що викликають ненависть людей,

наприклад, збирачі податків або лихварі. Негідні вільної людини і ганебні професії всіх, хто працює за плату, продає свою працю, а не своє мистецтво; адже в цих заняттях сама плата є вже запорука рабства. Низькими слід вважати і заняття тих, хто купує у торговців товар, щоб зразу ж перепродати його, тому що вони не одержать ніякого зиску, якщо не обмануть, а немає нічого гідкішого від обману. Всі ремісники займаються низьким мистецтвом, бо що ж благородного може бути в майстерні? Не заслуговують схвалення нікого і заняття, які є на послугах насолоди — торговці рибою, м'ясники, кухарі, ковбасники, рибалки. Можна додати сюди й продавців пахошів, танцюристів і все, що стосується гри в кістки. Зате мистецтва, котрі вимагають знання або котрі приносять чималу користь, як, наприклад, медицина, архітектура, викладання благородних наук, достойні тих, яких суспільному станові личать.

«Про природу богів», II, 59, 148

Ми створюємо мистецтва почасти для життєвих потреб, почасти для насолоди.

«Про оратора», III, 7, 26

Така різноманітність у цих, так сказати, безмовних мистецтвах здається дивовижною, і все ж вона існує; а наскільки вона більш дивовижна в мистецтві слова.

МИСТЕЦТВО ПРИТАМАННЕ І НАЙМЕНШИМ ПРЕДМЕТАМ

«Про обов'язки», II, 2, 6

Твердити, що не існують мистецтва в дуже великих предметах, тоді як навіть найменші з них не позбавлені мистецтва, можуть лише люди, які не задумуються над тим, що вони кажуть, і помиляються в найголовнішому.

ПЕРЕВАГА ПРИРОДИ НАД МИСТЕЦТВОМ

«Про природу богів», I, 33, 92

Жодне мистецтво не може перевершити винахідливість природи.

«Про природу богів», II, 32, 81

Мистецтво природи настільки велике, що ніяка людська майстерність, жодна людська рука, жоден творець не зможе зрівнятися з нею, коли б хотів її наслідувати.

ДОСТОВІРНІСТЬ І ВИМИСЕЛ У МИСТЕЦТВІ

«Про оратора», II, 46, 193

Де може бути стільки вигадливості, як не в поезії, театральних п'єсах, байці?

«Про оратора», II, 57, 215

Безсумнівно, що правда завжди бере верх над наслідуванням. Якби, однак, її у красномовстві вистачало для доказу, то мистецтво стало б зовсім непотрібним.

ІДЕЯ ТВОРУ ЗАКЛАДЕНА В УМІ МИТЦЯ

«Оратор», 2, 8

Я переконаний, що в жодному виді мистецтв немає такої прекрасної речі, щоб від неї не було прекраснішої іншої, яка для тої могла б стати взірцем, як обличчя для зліпка. Цього взірця незмога вловити ні зором, ні слухом, ні жодним іншим органом чуття, а осягаємо його лише розумом і роздумуванням. Так, хоч серед статуй немає нічого

досконалішого від Фідієвих ¹, а серед картин — від тих, які я назвав, все ж ми можемо думати про щось досконаліше. Коли згаданий славетний митець творив зображення Юпітера або Мінерви, то не дивився ні на кого, чию постать міг би відтворити, але в його *умі* був закладений якийсь високий *взірець краси*, на який безперервно дивлячись, він мистецтво своїх рук спрямував на його відтворення. Таким чином, у скульптурі і живописі існує щось досконале і високе, з чим, немов з мисленим образом, співвідносно те, що бачать наші очі... Платон, цей дуже поважний письменник і вчитель не лише мистецтва мовлення, а й мислення, називає такі образи предметів ідеями.

МИСТЕЦТВО ЧЕРПАЄ КРАСУ З ПРИРОДИ

«Про знаходження», II, 1

Колись жителі Кротона ² забажали прикрасити храм богині Гери, яку особливо шанували, чудовими картинами. З цією метою запросили художника Зевксіда, громадянина Гераклеї, який в той час затьмарив славою всіх живописців. Зевксід заявив, що він хоче намалювати портрет Єлени Троянської, щоб безмовне зображення містило в собі риси неперевершеної жіночої вроди. На це кротоняни охоче погодились, бо знали, що саме Зевксід є незрівнянним митцем у зображенні краси людського тіла... «Отже, дайте мені, будь ласка,— сказав Зевксід,— найвродливіших з ваших дівчат, щоб я міг виконати те, що обіцяв вам,— перенести з живих натур досконалу красу у безмовне зображення». Тоді кротоняни за рішенням усієї громади привели в одне місце дівчат і дали митцеві змогу вибрати дівчину, яку тільки захоче. Але той вибрав не одну дівчину, а п'ять, імена яких увічніли багато поетів, тому що їхню вроду оцінив не будь-хто, а той, чия думка була найавторитетніша. Річ у тім, що, на думку Зевксіда, усіх рис, потрібних йому

для зображення чарівного образу довершеної краси, немає в одній людини, бо природа не наділила одну особу досконалою вродою.

БАГАТОГРАННІСТЬ МИСТЕЦТВА

«Про оратора», III, 7, 26

Те саме, що ми помічаємо в явищах природи, можна віднести і до творів мистецтва. Єдине мистецтво скульптури, в якому відзначились Мірон ³, Поліклет ⁴, Лісіпп ⁵; всі вони не схожі один на одного, але ми не хотіли б, щоб хто-небудь з них був інший, ніж був насправді. Єдине мистецтво і закони живопису, проте ніскільки не схожі один на одного Зевксід ⁶, Аглафон ⁷ і Апеллес ⁸; а в жодного з них не знайдеш ніяких недоліків у його мистецтві.

«Промова на захист поета Архія», I

Усі мистецтва, які дають людині культуру, якимсь чином пов'язані і споріднені між собою.

ЕВОЛЮЦІЯ МИСТЕЦТВ

«Про оратора», I, 42, 187

Майже все, що тепер вміщують у собі мистецтва, колись було порозкидане і розпорошене. Так, у музиці — ритми, звуки й мелодії... в літературі читання творів поетів, обізнаність з історією, пояснення слів і вимова при читанні; нарешті в ораторському мистецтві — знаходження, упорядкування, оздоблення, запам'ятовування і виголошення. Усе це колись було нікому невідоме і розпорошене.

СУСПІЛЬСТВО І МИСТЕЦТВО

«Тускуланські розмови», I, 2, 4

Визнання з боку суспільства сприяє розвитку мистецтва, слава заохочує до науки, а занедбаними бувають ті ділянки культури, які не знаходять схвалення в суспільстві.

РОЛЬ РОЗУМУ І ЧУТТІВ У МИСТЕЦТВІ

«Оратор», 49, 162

Оскільки судження про предмети і слова належить знанню, а слух судить про звуки й ритми, і оскільки перше має справу з розумінням, а друге служить насолоді, отже, там мистецтво досягається розумом, тут чуттям.

«Оратор», 55, 183

Неважко встановити, що мові присущий ритм: його розпізнає чуття. Сам вірш був відкритий не розумом, а природою і чуттям, а розум пояснив, як це сталося. Так спостережливість і увага до природи породили мистецтво.

МИСТЕЦТВО І НАТХНЕННЯ

«Тускуланські розмови», I, 26, 64

Не лише у відомих і славних художників бачу наявність божественної сили: на мій погляд, ні поет не складе повноцінної і значної пісні без якоїсь небесної спонуки в душі, ні красномовство без якоїсь вищої сили не виявить багатства прекрасних слів і плідних думок.

Ніхто ніколи не став великою людиною без якогось божественного натхнення.

«Промова на захист поета Архія», 18

Адже ми знаємо від видатних і вчених людей, що успіхи в будь-якій галузі науки залежать від наукової підготовки, знань і досвіду, а сила поета дана йому від природи: поет збуджується силами свого духу і сповнюється, так би мовити, божественним натхненням.

МИСТЕЦТВО І НАПОЛЕГЛИВІСТЬ

«Про оратора», II, 35, 150

Між талантом і наполегливістю дуже мало місця залишається мистецтву. Мистецтво вказує лише, де шукати і знаходити те, що ми намагаємося знайти; решта досягається старанністю, увагою, обмірковуванням, пильністю, заповідливістю, витримкою, працьовитістю, тобто, щоб сказати одним словом,— наполегливістю. Ось прикмета, яка вміщує в собі решту прикмет.

ПРИРОДНІ ДАНІ Й ОСВІТА

«Промова на захист поета Архія», 15

Визнаю, що багато людей світлого розуму й великих чеснот не мало жодної освіти, а лише завдяки своїм природженим, так би мовити божественним прикметам вони були стриманими й високопоетичними. Я навіть додам, що природні прикмети без освіти частіше давали людям славу, ніж освіта без природних прикмет. Разом з тим я тверджу, що коли до визначних і блискучих прикмет, даних

природою, додати систематичну освіту, що має своє джерело в науці, то тоді звичайно виникає щось прекрасне й виняткове.

ЗНАЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

«Промова на захист поета Архія», 16

Література виховує у молодості, розважає в старості, є окрасою в щасті, втіхою в нещасті, радує нас удома, не заважає на чужині, разом з нами проводить ніч, з нами по-дорожує, живе з нами на селі.

Переклад *Й. У. Кобова*

ЦІЦЕРОН ЯК ЕСТЕТИК

Питання естетики і мистецтва дуже цікавили давньоримського політичного діяча, видатного оратора, письменника і філософа Марка Туллія Ціцерона (106—63 рр. до н. е.). В літературу ввійшов він як найвизначніший римський прозаїк, творець римської класичної прози, залишивши багатющий літературний доробок у вигляді промов, політичних, риторичних і філософських трактатів, а також значної епістолярної спадщини. У філософії Ціцерон — типовий представник еkleктизму, який увібрав і засвоїв досягнення різних філософських шкіл Стародавньої Греції та в популярній формі знайомив з ними широкі кола римського суспільства. Він, щоправда, не написав жодного твору, повністю присвяченого естетиці, твору, де б у систематичній формі викладена була його естетична концепція, але його вклад в естетику полягає у змістовності, правильності і новаторстві багатьох ідей. Він вважається найвизначнішим з римських естетиків.

Ціцерон як людина всебічно освічена, як незрівнянний майстер художнього слова і глибокий теоретик, що чутливо

реагував на всі нові віяння у філософії, літературі, науці, не залишився байдужим до питання естетики, суті та призначення мистецтва. В його творах філософського змісту, таких як «Тускуланські розмови», «Академічні питання», «Про природу богів», «Про обов'язки», а також у риторичних трактатах «Про оратора» і «Оратор», можна знайти влучні міркування на найрізноманітніші теми з галузі естетики, мистецтвознавства, поетики, риторики, літературознавства. Деякі погляди Цицерона не оригінальні, бо запозичені з тієї чи тієї давньогрецької філософської школи, але деякі вражають свіжістю. Що стосується визначення прекрасного, то вже задовго до Цицерона давньогрецька естетична думка вбачала суть прекрасного в ладі (порядку), мірі, пропорції, гармонійному укладі й узгодженості частин того чи іншого предмета. Ідучи за цим поглядом, римлянин суть прекрасного вбачає в ладі і гармонійному співвідношенні частин, новим у його визначенні є те, що прекрасне «чарує наш зір і дає насолоду», тобто манить гарним виглядом («Про обов'язки», I, 28, 29).

Для Цицерона прекрасне є об'єктивною категорією, бо воно подобається *само по собі*, само своєю природою і будовою звертає на себе увагу, само по собі заслуговує похвали і зацікавлення («Про обов'язки», II, 9, 32). Римський естетик розрізняє прекрасне духовне і фізичне, визнаючи між ними істотну різницю. Духовна краса — це краса вдачі, звичаїв, поведінки, тобто краса морально-етичного порядку; тілесна краса — це красивий і здоровий зовнішній вигляд («Тускуланські розмови», IV, 13, 30). Таким чином, перший вид краси являє собою морально-естетичну категорію, другий — суто естетичну. Моральна краса полягає в тому, що «личить», фізична «чарує наш зір» гармонійним сполученням членів і дає насолоду саме тим, що всі частини тіла узгоджуються між собою з певною привабливістю («Про обов'язки», I, 28, 98).

Цицерон встановлює ще інший вид краси, а саме привабливість і гідність. Привабливість властива жінкам, гід-

ність — краса чоловіча («Про обов'язки», I, 36, 130). Привабливість у розумінні римського естетика — це, очевидно, щось приємне для зору, щось таке, що дає насолоду почуттєвого сприймання, гідність — категорія морально-естетична. У цьому погляді можна вбачати спробу встановлювати різні відтінки прекрасного, зокрема визначити «привабливість» як певний відтінок загального поняття «краса».

На думку Ціцерона, із усіх живих створінь лише люди ні властиве естетичне почуття, почуття прекрасного («Про оратора», III, 50, 155; «Про обов'язки», I, 4, 14). Завдяки йому вона відчуває прекрасне, має здатність помічати прекрасне й оцінювати мистецькі твори, а також творити мистецтво. Твори мистецтва є плодом, твердить він, не лише людського розуму, а й зору й слуху. Тим-то у Ціцерона вперше в античності висловлена похвала людському зорові, від якого залежить оцінка твору живопису, скульптури, різьби по дереву чи металу. Зір помічає красу і гармонію форм та барв. Немаловажна роль і слуху в мистецтві, оскільки він оцінює красу співу і гри на інструменті, відрізняє звуки й інтервали, різновиди голосу («Про природу богів», II, 48, 145).

Ці міркування Ціцерона були ще й тому новим явищем в античній естетиці, бо вони доводять, що він звернув увагу не лише на психологію митця, а й на психологію глядача і слухача. Похвали удостоїлись у нього і людські руки, завдяки яким людина може займатись малюванням, скульптурою, різьбою, добувати звуки з музичних інструментів. Творами людських рук є міста, будинки, храми («Про природу богів», II, 60, 150).

Не обминув Ціцерон питання співвідношення між прекрасним і корисним, цілеспрямованим. Він вбачає в неорганічній природі і в організмі людини тісний зв'язок прекрасного з корисним (таке поєднання краси і необхідності можна помітити, наприклад, у деревах, кораблях, колонах, які підтримують храми і галереї, тощо). Але не все, що прекрасне, буває корисним. Так, хвіст повича, барвисте

оперення голуба, борода у чоловіків являють собою не що інше, як прикрасу, позбавлену корисності («Про оратора», III, 45, 179; «Про межі добра і зла», III, 5, 18). На його думку, те, що найбільш корисне, водночас містить у собі найбільшу велич і красу («Про оратора», III, 45, 178).

Ціцерон високо цінує красу світу, в якому живе людина, красу природи, яка може служити людям зразком для наслідування. Світ, каже він, настільки добре організований, що при найменшій зміні все в ньому розпалося б, він такий прекрасний, що годі придумати що-небудь краще («Про оратора», III, 45, 175; «Про природу богів», 7, 18; II, 13, 17). Природа навчила людину відчувати живу красу і не визнавати нічого прекраснішим від самої людини. Тим-то художники, скульптори і поети творили досконалих і прекрасних богів не в якійсь іншій формі, а на подобу людей.

Мистецтво природи настільки велике, що ніяка людська майстерність не може зрівнятися з нею щодо винахідливості («Про природу богів», I, 33, 92 і II, 32, 81). Все у світі — від найдрібнішої до найбільшої речі — проникнуте красою і мистецтвом («Про обов'язки», II, 2, 6). Людина для того і народилася, щоб милуватися світом і його відтворювати («Про природу богів», II, 14, 37). У цьому відношенні погляд Ціцерона збігається з аналогічними міркуваннями Арістотеля. Але найпрекрасніше із усього, що існує на світі, твердить Ціцерон, — це міць духу і незвичайна його велич («Тускуланські розмови», II, 26, 64).

Мистецтво Ціцерон, як взагалі всі античні естетики, починаючи від Арістотеля, вважав наслідуванням дійсності, але не як точне її копіювання, а як її творче осмислення, вільне відображення, доказом чого є погляд римлянина на роль уяви в художній творчості.

Новою ідеєю в античній естетиці було акцентування Ціцероном ролі фантазії в творчому процесі. Художник, за його словами, не лише відтворює конкретні предмети навколишнього світу, а й творить щось нове силою своєї уяви,

він-бо зображує як предмети, що знаходяться перед його зором, так і втілює уявні образи, створені його фантазією. Як приклад Цицерон подає створення Фідієм статуй Зевса й Афін, бо славетний скульптор у процесі роботи над ними не мав перед своїми очима нікого, чий вигляд міг би відтворити в їх образі, а втілював високий взірець краси, створений силою його фантазії, тобто реалізував уявну ідеальну форму («Оратор», 28). Якщо до Цицерона античні теоретики мистецтва зосереджували свою увагу на схожості і різниці між конкретною моделлю і готовим твором мистецтва, то він звернув увагу на «уявні образи», закладені в глибині душі митця. Такі художні форми Цицерон називав «ідеями», вдаючись до термінології Платона, з тією різницею, що давньогрецький філософ-ідеаліст розглядав свої ідеї як абстрактні розумові форми без реалізації їх у мистецтві, а римлянин розглядав свої ідеї як уявні форми, які можна здійснити з допомогою мистецтва. Таким поглядом він запліднював мистецтвознавчу теорію новим розумінням художньої творчості, яка спирається не лише на зовнішні моделі, а й на внутрішні, створені уявою художника.

У Цицерона зустрічається декілька класифікацій мистецтва, в основу яких покладено різні критерії. В загальному він поділяє мистецтва на такі, що ґрунтуються на розумовій діяльності, і на такі, що займаються творенням, практичною роботою («Академічні питання», II, 7, 22), не розшифровуючи, які належать до першої категорії, а які — до другої. Далі він поділяє мистецтва на «благородні» і «низькі» («Про обов'язки», I, 42, 150—151). До перших належать, приміром, архітектура, медицина, гуманітарні заняття, до других зараховані ремесла і різні заробіткові професії (наприклад, митника, лихваря, перекупника тощо). Основою для такого поділу послужив критерій більшого або меншого розумового вкладу в мистецтво і більшої чи меншої корисності суспільству. Інша класифікація — це поділ на мистецтва, які служать заспокоєнню

життєвих потреб людей, тобто мають утилітарний характер, і на такі, що приносять насолоду («Про природу богів», II, 59, 148), без розшифрування, які мистецтва відносяться до тієї чи іншої категорії. При такому поділі архітектура повинна відійти до мистецтв життєво необхідних, а музика, живопис, скульптура, поезія повинні розглядатись як такі, що дають насолоду. Ще інша класифікація бере до уваги участь у мистецтві мови. За цим критерієм мистецтва поділяються на словесні і безсловесні («Про оратора», III, 7, 26). Мистецтва словесні, зокрема красномовство, Цицерон як оратор ставить вище від безсловесних. Красномовству він віддає перевагу перед поезією, тому що воно є на службі істини і переконувannya, а поезія значною мірою спирається на фікцію і служить розвазі («Про оратора», II, 46, 193).

Римський естетик вважав, що мистецтво володіє багатогранністю форм, відмінних одна від одної, з яких кожна заслуговує похвали. Розмаїття мистецьких форм стосується як образотворчого мистецтва, так і літератури й красномовства. Мірон, Поліклет, Лісіпп, відзначає він, творили кожний на свій лад, по-різному виявляли свій талент, і це дуже добре, що кожний з них був саме таким, яким був, а не інакшим. Живописці Зевксід, Аглаофон, Апеллес малювали кожний інакше, хоч живопис як мистецтво один і засади його одні («Про оратора», III, 7, 26). Відстоюючи право митця на самобутнє відображення дійсності, Цицерон виступав у ролі новатора, бо антична естетична теорія мала схильність встановлювати єдині правила для художників і вимагати суворого їх дотримання. Великий художник, на його думку, не копіює механічно дійсність, його робота є творчим актом, бо з природи він відбирає те, що найкраще, і з відібраних рис komponує прекрасний твір («Про знаходження», II, 1, 2—3).

За словами Цицерона, на мистецтво впливає ряд факторів, як-от: природне обдаровання, наполегливість, працьовитість, освіта, натхнення («Про оратора», II, 35, 150;

«Тускуланські розмови», I, 26, 64; «Промова на захист поета Архія», 15).

Торкаючись співвідношення таланту і науки в художній творчості, Цицерон, як пізніше поет Горацій, вважав, що лише гармонійне поєднання одного і другого чинника може дати високохудожній твір («Промова на захист поета Архія», 15). Особливо немислимий без природженого таланту і натхнення справжній поет (т а м же, 15).

Взагалі Цицерон виявився тонким знавцем і вдумливим критиком римської літератури, зокрема поезії.

У мистецтві він вбачав процес невпинного розвитку від розрізнених, неупорядкованих форм до цільної системи, а піднесенню мистецтва сприяє, на його погляд, визнання з боку суспільства. Це положення стосується музики, літератури, красномовства («Про оратора», I, 42, 187; «Тускуланські розмови», I, 2, 4). Такий погляд свідчить про те, що видатний римський письменник брав до уваги і соціальний фактор у розвитку мистецтва.

Такі основні естетичні і мистецтвознавчі погляди Цицерона.

Кв. Горацій Флакк

ПРО ПОЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО

ДО ПІСОНІВ

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, винзу ж — подоба лускатої риби,
Хто, на цей витвір поглянувши, сміхом не пирснув би, друзі?
Вірте, Пісоні¹: 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
Звідси, 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 світі 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?⁶
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 Катонм?⁶
Можна було і повік буде можна, карбуючи слово,
Мітку сучасну на нім відбивати. Отак у природі:
60 Рік промине — 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 підлеглі 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 і 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 Фіестів 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, широко 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,
 Гляну я 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 стискає 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 найвищий
 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 кіклічний¹⁹ колись-то:
 «Спів починаю про долю Пріама й війну славнозвісну».
 Щоб 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 сйива 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 вмело 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: «Плещіть!»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 грищ на зеленому полі,
 М'якне до зла, наче віск, не піддається 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.
 Вколо 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 Медєя 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 добродієм 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 суворя струна зазвучала в новому співзвуччі ³²,
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 домагався ³³,
Скоро й сатирів сільських оголив, при поважному творі
Місце для грубого жарту знайшовши, щоб лиш заманити
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 підмінати 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 Сімона ³⁴ так спритно талант потягла, чи веселий
Добрий Сілен, опікун Діоніса, його вихователь ³⁵.
- 240 Речі відомі я так оспівав би, що кожен би взявся
Скласти й собі щось подібне, легке, але надаремно
Потом 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, вагомішим,— 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, unikну докору,
Слави ж— не заслужу. На грецьких поетів рівняйтесь,
Іх перечитуйте вдень і вночі, не склепляючи ока!

270 Прадіди ваші й у Плавта хвалили дотепи й ритми,
Іх 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 лиця.
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 славі ⁴².
Лиш перейшла вона межі пристойного; грубу зухвалість
Мусив закон усмирити ⁴³, 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 створивши ⁴⁴.
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 Помпілія ⁴⁵, геть без вагання відкиньте
Вірші, яких не торкався різець, яких би він довго
Не шліфував, щоб і ніготь не виявив жодних зазублин.
Знаючи, що Демокріт ⁴⁶ не науку тяжку, а натхнення
Більше цінив, а значить, і стежку тверезим поетам
На Гелікон ⁴⁷ 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 довірить своєї,
Хоч не поверне їй розуму й трьох Антікір чемериця ⁴⁸.
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, що 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 зазірнувши ⁴⁹,
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 добре, 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, поділити

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 кедра?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 Ламії⁵² 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 неувagi, 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 здрігнути.
Вірш до картини подібний⁵⁴: ця здалеку краща, та —

зблизка,

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 приемний обід бездарні музики,
Мак, приправлений медом сардінським⁵⁷, 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 Мінерви ⁵⁹ —
Ось моя рада, мій суд. А коли вже дещо напишеш —
Мецію ⁶⁰ те покажи, хай оцінить; дай прочитати
Батькові, врешті, й мені, а потому літ хоча з дев'ять ⁶¹
Хай те писання полежить: у книзі невиданій можна
390 Креслити зайві слова, а пустиш у світ їх — не вернеш.

Вперше людей лісових від убивства й кривавої їжі
Віщий Орфей ⁶², богів посланець, відстрашив; тому-то
Кажуть, що він усмиряв кровожерливих тигрів і левів.
Кажуть, що й Амфійон, будуючи мури фіванські ⁶³,
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.
400 Так божеств'яних поетів і віщі пісні їх окрила
Вічна пошана й хвала. Потому Гомер знаменитий
І Тіртеї ⁶⁴ гартували мужів до воєн суворих.
Віршем складали пророцтва й повчання-дороговкази,
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,
410 Як 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 досягти 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,
420 Так 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 —
Віршив 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 насправду 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 шкурі ⁶⁵.
Дещо читав ти й Квінтілію ⁶⁶, 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 помітить ⁶⁷, обріже прикрасу надмірну, а темним —
Світла порадить додати і вкаже, де місце двозначне,
Де треба іншого вислову вжити; словом, учинить,
450 Як Арістарх ⁶⁸, і не скаже: «Чи варто сваритися з другом
Через дрібниці такі?» Дрібниця грозить нам бідую,
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 смерть ⁶⁹: «Сіцилійський поет, забажавши
 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 нечестиво на місце,
 Торкнуте блискавки вістрям ⁷⁰, 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 гріб: зачитає до смерті.
 П'явка відчепиться тільки тоді, коли спухне від крові.

Переклад А. О. Содомори

ПОГЛЯДИ ГОРАЦІЯ НА ПОЕТИЧНУ МАЙСТЕРНІСТЬ

Видатний римський поет Квінт Горацій Флакк (65 — 8 рр. до н. е.) 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 лі-

тературно-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 із усіх — «Посланні до Пісонів», яке ще в античні часи дістало назву «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, в 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, через те перехід від однієї теми до іншої буває не раз асоціативний, трапляються і відступи від основної лінії, автор неначе залучає читача до співтворчості, виклад там і сям пересипаний яскравими образами, анекдотами, дотепами, порівняннями. 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, все ж він являє собою видатну пам'ятку класичної естетики, є немов теоретичним маніфестом римського класицизму доби імператора Августа. «Поетика» Арістотеля і «Про поетичне мистецтво» Горація — два найважливіших античних трактати з галузі естетики поезії.

Погляди на поезію одного з найвидатніших поетів античності становлять значну історико-літературну цінність,

чимало положень його поетики залишилися актуальними по сьогоднішній день, деякі важливі проблеми, поставлені Горациєм, залишилися невирішеними. Не дивно, що мало якому з античних творів присвячена така величезна кількість наукової літератури, як його поетичному посланню.

Твір Горация з'явився в той час, як у Римі йшли жваві літературні дискусії, предметом яких у першу чергу була поезія. Римські літератори шукали в грецькій літературі нових зразків для наслідування; робилися спроби відродити культивовані колись у Римі такі літературні жанри, як трагедія, комедія і сатира. Думку про написання твору з галузі поетики Гораций виношував, очевидно, давно, але свій намір здійснив він лише наприкінці свого життєвого і творчого шляху, коли мав за собою значну поетичну практику, нагромадив чималий запас власних спостережень і вивчив чимало критичної літератури, яка трактувала питання словесної творчості.

Зразком для Горация, за повідомленням античного коментатора його поезії граматика Порфіріона (III ст. н. е.), послужив трактат Неоптолема з Паріона (III ст. до н. е.), перипатетика, в 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, в 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.

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).

З поетичних жанрів римський поет детальніше характеризує драму, особливо трагедію. Це пояснюється, очевидно, посиленими 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 у трагедіях. Саме основну увагу Горацій присвячує 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. Поведінка 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 актів і в дії повинні брати участь лише три актори (р. 189—190). Це правило походить з елліністичних теорій. Згодом воно стало одним з основних положень трагедії європейського класицизму. Дія трагедії повинна завершуватись 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 Горацій відстоює погляд, що в поезії однаковою мірою потрібні 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: в 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 Горація: «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 і таке інше.

Твір Горація «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 Горація був написаний віршований трактат визначного французького поета і теоретика мистецтва Н. Буало-Депрео «Мистецтво поетичне» (1674 р.), в якому викладена поетика класицизму. Вплив ідей Горацієвої поетики помітний і в трактаті Г. Е. Лессінга «Лаокоон...» (1766 р.). В Росії до поетичного послання Горація зверталися Ф. Прокопович («Про поетичне мистецтво»), О. П. Сумароков, А. Д. Кантемір, М. В. Ломоносов, О. Ф. Мерзляков та інші. Багато спостережень і вказівок Горація відзначаються такою влучністю і переконливістю, що зберегли своє значення й до нашого часу.

Г Пліній Секунд Старший

ПРО МИСТЕЦТВО

Вибрані розділи з «Природничої історії»

І. ВИГОТОВЛЕННЯ СТАТУЙ З БРОНЗИ

(«Природнича історія», кн. XXXIV, розд. 33—93)

33. Мистецтво виготовлення статуй з бронзи має в Італії свою давню і самобутню традицію. Доказ цього — статуя Геркулеса *, посвячена, за переказом, Евандром ¹ на Коров'ячому ринку ². Ця статуя має назву тріумфальної, і під час тріумфів її одягають у тріумфальну шату. Крім того, те саме доводить і статуя дволикого Януса ³, посвячена царем Нумою ⁴. Цього бога вшановують як бога, що знаменує мир і війну. Його пальці так складені, що цифрою CCCLXV вони показують кількість днів у році — це вказує на те, що йдеться про бога року й часу.

34. Немає також ніякого сумніву, що порозкидані по різних країнах тосканські статуї виготовлялись в Етрурії. Я був би схильним уважати всіх їх за зображення виключно богів, якби Метродор із Скепсиса ⁵, якому дали прізвисько «римоненависник» за ненависть до римлян, не обвинуватив нас у тому, начебто місто Вольсінії ⁶ було захоплене римлянами заради 2000 статуй, які там знаходилися. Дивним мені здається таке явище, що при давності виготовлення статуй з бронзи в Італії ставили у храмах зображення богів переважно з дерева або глини. Таке становище було аж до підкорення Азії, звідки в Рим прийшла розкіш.

* Пліній латинізує імена давньогрецьких богів. Так, Зевса він називає Юпітером, Геру — Юноною, Афіну — Мінервою, Артеміду — Діаною, Геракла — Геркулесом і т. д. — *Упоряд.*

35. А про те, який був початок портретного мистецтва, доречно буде вести мову в розділі про вид, котрий греки називають «пластикою», тобто про скульптурні зображення з мармуру, бо вона виникла раніше, ніж виготовлення статуй з бронзи. Це останнє досягло розквіту так, що потрібно було б написати багатотомний твір, якби хто-небудь забажав докладніше викласти це питання. А взагалі чи під силу кому-небудь вичерпно розповісти про нього?

36. У час еди́льства Марка Скавра⁷ тільки на одній сцені театру, що був тимчасово споруджений, знаходилося 3000 статуй. Муммій⁸ після підкорення Ахайї заповнив Рим статуями, а власній дочці нічого не залишив у придане. Чому не підкреслити цю обставину як прояв його безкорисливості? Багато привезли в Рим, також і Лукулли⁹. Муціан¹⁰, тричі удостоєний звання консула, свідчить, що на Родосі ще тепер¹¹ знаходиться 73 000 статуй, а взагалі вважають, що не менше налічується їх в Афінах, Олімпії і Дельфах.

37. Хто із смертних міг би дати повний їх перелік, та й яка була б користь від ознайомлення з усіма ними? Але особливо визначні статуї, і до того ж примітні з якої-небудь причини варто відмітити та й назвати при тому їх творців — славетних митців. Деякі з них створили незліченну кількість статуй. Так, наприклад, як твердять, один Лісіпп¹² виготовив 1500 статуй, причому всі вони такі шедеври, що кожна статуя, окремо взята, могла б його прославити. Кількість їх була виявлена лише після смерті художника, коли його спадкоємець добрався до скарбниці Лісіппа. Бо Лісіпп мав звичку від суми, одержаної від продажу будь-якої статуї, відкладати по одному золотому денарію.

38. Мистецтво виготовлення статуй з бронзи піднялося на неймовірний щабель досконалості і набрало великого розмаху. На доказ його довершеності наведу лише один приклад, і то такий, в якому не йдеться про достовірне відтворення бога чи людини. Річ у тім, що наше покоління

бачило в храмі богині Юнони на Капітолії¹³ (поки він ще не згорів дотла, нещодавно підпалений солдатами Вітелія) собаку — зображення, виконане з бронзи. Цей собака ли-
зав свою рану, і його зображення дивувало всіх своєю до-
стовірністю до такої міри, що він справляв враження живо-
го. Про вартість його говорить не лише те, що це зобра-
ження поставлене в згаданому місці, а й вид забезпечення
його недоторканості: ніяка грошова сума не здавалася
відповідною цінності цього шедевра, тому окремою поста-
новкою її охоронці зобов'язані були відповідати за неї своєю
головою.

39. Можна навести безліч сміливих задумів виготовлен-
ня бронзових статуй. Адже ми бачимо на власні очі такі
вигадки, як спорудження велетенських статуй, званих ко-
лосами, рівних висотою вежам. Таким є на Капітолії Апол-
лон, перевезений Марком Лукуллом з Аполлонії¹⁴, міста
на Понті, в 30 ліктів заввишки¹⁵, який коштував 300 та-
лантів¹⁶. Такою є статуя Юпітера на Марсовому полі, спо-
руджена Цезарем Клавдієм¹⁷, але вона втрачає на своїй
величі від сусідства з театром Помпея. Такою є статуя Юпі-
тера в Таренті, виконана Лісіппом, в 40 ліктів заввишки.

40. У ній викликає подив те, що, як переказують, рукою
можна пустити її в рух, а ніяка буря не може її зрушити
з місця,— так точно розраховано її рівновагу. Кажуть, що
зарадив цьому сам митець, поставивши на невеликій від-
далі як заслон колону з того боку, звідки переважно дують
сильні вітри. Тим-то з уваги на величезний розмір і трудно-
щі перенесення не рухав її Фабій Веррукоз¹⁸, хоч забрав
з Тарента статую Геркулеса, яка тепер знаходиться на Ка-
пітолії.

41. Але найбільший подив викликала колосальна ста-
туя Сонця на Родосі, створена Харетом, уродженцем міста
Лінда, учнем вищезгаданого Лісіппа, в 70 ліктів заввиш-
ки¹⁹. Вона через 66 років після спорудження звалилася
від землетрусу, але, і лежачи на землі, дивує незмірно.
Небагато людей можуть обняти її великий палець; пальці

на ній своїм розміром більші за не одну статую. Відламані члени статуї зяють величезними печерами, всередині видно камені великого розміру, тягарем яких Харет намагався надати статуї стійкості.

42. Переказують, що робота над створенням цієї статуї тривала 12 років і коштувала 300 талантів, виручених від розпродажу різного військового спорядження, залишеного Деметрієм ²⁰, коли йому набридла затяжна облога Родосу. У цьому ж місті знаходиться сто інших менших від цього колосів, але кожен з них міг би сміливо прославити будь-яке місце, де б він не стояв. Крім них, є там ще п'ять колосальних зображень богів роботи Бріаксіда ²¹.

43. Виготовляла колоси й Італія. У всякому разі, в бібліотеці храму Августа ми бачимо Тосканського Аполлона в 50 стіп заввишки ²², рахуючи від великого пальця на нозі. До того ж невідомо, чи статуя ця заслуговує більшого подиву з уваги на якісь бронзи чи з уваги на свою красу. Поставив і Спурій Карвілій на Капітолії статую Юпітера з нагоди перемоги над самнітами ²³, які поклялися битися не на життя, а на смерть. Матеріалом для виготовлення цієї статуї послужили панцири й шоломи ворогів. А розмірів вона таких, що її видно з храму Латіарського Юпітера ²⁴.

44. З лишок Спурій Карвілій казав зробити зображення своєї особи, яке стоїть біля ніг цього колоса. На цьому ж Капітолії викликають також загальний подив дві голови, поставлені консулом Публієм Лентулом ²⁵. Одна з них роботи вищезгаданого Харета, другу виконав ...дік ²⁶, причому порівняно з твором Харета вона настільки слаба, що взагалі не заслуговує на увагу.

45. Проте всі статуї велетенських розмірів перевершив у наш час Зенодор, спорудивши для галльського міста арвернів ²⁷ статую Меркурія, працюючи над нею десять років за винагородою в сорок мільйонів сестерціїв. Після того як цей художник в такий спосіб проявив своє мистецтво, він був запрошений Нероном у Рим, де створив колос

в 119 $\frac{1}{2}$ стіп завдовжки, призначення якого було служити портретною статуєю цього імператора ²⁸. Коли, однак, той заплатив за свої злочини, колос був посвячений для поклоніння богу Сонця ²⁹.

46. У майстерні Зенодора ми дивувалися не лише неймовірній схожості моделі з глини, а й малесеньким трубочкам, які являли собою першу стадію роботи над статуєю. Ця статуя — свідчення занепаду виготовляти мистецькі вироби з бронзи, хоч Нерон ладен був щедро давати золото і срібло, та й Зенодор не поступався нікому із стародавніх митців щодо вміння лити метал і обробляти його різцем.

47. Працюючи над статуєю для арвернів, коли правителем провінції був Дубій Авіт ³⁰, Зенодор зробив копії двох чаш роботи Каламіда ³¹. Їх дуже любив Цезар Германік ³² і подарував дядькові Кассію Салану, своєму наставнику. Ці копії були так майстерно виготовлені, що неможливо було відрізнити їх від робіт Каламіда. Наскільки, отже, Зенодора треба визнати видатним митцем, настільки помітнішим стає занепад уміння виливати з бронзи статуї.

48. Багато римлян до того захоплюються так званими корінфськими статуями, що скрізь їх з собою возять, як, приміром, оратор Гортензій ³³ не розлучався зі статуєю сфінкса, одержаною від підсудного Верреса за його захист. Саме на цю статую натякав Ціцерон, заперечивши на славнозвісному процесі Гортензію, коли той твердив, що не розуміє загадок. Ціцерон відповів, що він повинен їх розуміти, бо вдома має зображення сфінкса. Також Нерон возив з собою статую амазонки, про яку буде в нас ще мова, а дещо раніше те саме робив колишній консул Г. Цестій ³⁴, маючи при собі статую навіть у битві. За переказом, намет Александра Великого підтримували звичайно статуї, з яких дві пізніше були поставлені в Римі перед храмом Марса Месника і стільки ж — перед колишнім палацом римських царів.

49. Статуями і портретами меншого розміру вславилось, можна сказати, безліч митців, але передусім афінянин Фідій. Щоправда, статую Зевса Олімпійського він виконав із слонової кості і золота, але виливав він і статуї з бронзи. Час розквіту його творчості ³⁵ збігається з 83-ю Олімпіадою ³⁶, тобто близько 300 року від заснування нашого міста. У цей час його суперниками були Алкамен, Критій, Нестіот і Гегій, а пізніше, в роки 87-ї Олімпіади ³⁷, жили Гегелад, Каллон і Горгій-лаконець ³⁸, далі, в роки 90-ї Олімпіади ³⁹, Поліклет, Фрадмон, Мірон, Піфагор, Скопас, Перелл ⁴⁰.

50. З них Поліклет мав учнів: Аргія, Асодопора, Алексіда, Арістіда, Фрінона, Афінодора, Демею з Клітора ⁴¹, учнем Мірона був Лікій. Під час 95-ї Олімпіади ⁴² процвітали Навкід, Діномед, Канах, Патрокл. На 102-гу Олімпіаду ⁴³ випадає розквіт Полікла, Кефісодота ⁴⁴, Леохара, Гіпатодора.

51. У роки 104-ї Олімпіади ⁴⁵ розцвів талант Праксітеля і Евфранора ⁴⁶, під час 107-ї ⁴⁷ — Аетіона і Терімаха. На 113-ту Олімпіаду ⁴⁸ припадає творчість Лісіппа, сучасника Александра Великого, його брата Лісістрата, а також Сфеніда, Евфрона, Евкла, Сострата, Іона, Сіланіона. Цей останній достойний подиву тим, що досяг слави самотужки, а сам мав учня Зевксіада. Під час 121-ї Олімпіади ⁴⁹ відзначилися Евтіхід, Евтікрат, Лаіпп, Кефісодот, Тімарх, Піромах.

52. Потім мистецтво виготовлення бронзових статуй занепало і знову прокинулось до життя в роки 156-ї Олімпіади ⁵⁰. Представлено воно, щоправда, не такими знаменитими іменами, як вищеназвані, все ж визначними митцями, як Антей, Каллістрат, афінянин Полікл, Калліксен, Піфокл, Піфій, Тімокл.

53. Після того як нами визначено в такий спосіб час життя найбільш відомих митців, ми дамо побіжний огляд творчості найвидатніших, а про багатьох інших згадаємо лише принагідно в різних місцях свого твору. Художники,

які здобули загальне визнання, виступили на змагання один з одним, хоч народилися в різний час: всі вони виконали статуї, які зображали амазонку; в той час як їх посвячували в храмі Ефеської Діани, було вирішено відмітити ту, яка, за рішенням самих художників, присутніх на суді, буде визнана найкращою. Нею виявилась та, яку кожний з них назвав другою після своєї. Це була статуя Поліклета, другою за нею була статуя Фідія, третьою — Кресіла, четвертою — Кідона, п'ятою — Фрадмона ⁵¹.

54. Фідій, крім Зевса Олімпійського — статуї неповторної краси, виконав також з слонової кістки статую Мінерви ⁵², яка стоїть в Афінах у Парфеноні, а з бронзи, крім вищезгаданої амазонки, ще Мінерву такої незвичайної краси, що вона від тієї краси і дістала назву ⁵³. Вирізьбив Фідій також жрицю з ключами, іншу статую Мінерви, яку Емілій Павел поставив у Римі біля храму богині Сьогоднішнього Дня ⁵⁴, також два зображення жінок у палліях, що їх Катул ⁵⁵ велів поставити у цьому ж храмі, і ще одну статую велетенського розміру. Справедливо вважають, що Фідій перший винайшов скульптурне мистецтво і вказав на його можливості.

55. Сікіонець Поліклет ⁵⁶, учень Гагелада, створив статую юнака привабливої зовнішності, який обв'язує собі голову пов'язкою. Ця статуя славна з уваги на свою вартість у 106 талантів. Виконав Поліклет також списоносця, юнака змужнілого вигляду. Він, окрім цього, творець того, що художники називають канонем: вони черпають з його статуй, немов з якогось закону, основи свого мистецтва. Взагалі вважається, що він єдиний з людей вивів з творів мистецтва його теорію. Виготовив Поліклет також статую оголеного атлета, що очищає з себе пил, і оголеного юнака, який наступає із зброєю, далі двох оголених хлопців, що грають у кісті. Ця група знаходиться в атріумі імператора Тіта ⁵⁷; на думку багатьох, немає досконалішого твору саме від цього.

56. Твором цього митця є також статуя Меркурія, яка

знаходиться в Лісімахії ⁵⁸, Геркулеса — в Римі, вождя, який хапається за зброю, портрет Артемона, званого «людиною на ношах». Вважають, що Поліклет довів це мистецтво до досконалості. І якщо заслугою Фідія є відкриття мистецтва виливання статуй із бронзи, то заслугою Поліклета є його вдосконалення. Власним винаходом Поліклета є також і те, що його фігури спираються тягарем свого тіла на одну ногу. Однак Варрон передає, що всі його статуї були квадратні ⁵⁹ і майже всі створені за одним зразком.

57. Мірона, уродженця Елевтер ⁶⁰, який також був учнем Гагелада, прославила головним чином телиця, оспівана в знаменитих віршах; буває таке, що не один художник зобов'язаний славою не стільки своєму талантові, скільки чужому. Створив Мірон собаку, дискобола, Персея, пилярів, Сатира, що з подивом поглядає на флейту ⁶¹, Мінерву, переможців на Піфійських іграх в п'яти видах боротьби ⁶², панкратіатів ⁶³, а також Геркулеса, який знаходиться поблизу Великого цирку в храмі Помпея Великого. Ерінна ⁶⁴ в своїх віршах свідчить, що Мірон створив також пам'ятники бабки і саранчі.

58. Вирізьбив Мірон і статую Аполлона, яку забрав у ефесців триумвір Антоній, а повернув їм її Август, за порадою сновидіння. Мірон, очевидячки, перший поширив коло митців, які відтворювали постаті з великою достовірністю, він був митцем пліднішим і далеко стараннішим у передачі симетрії, ніж Поліклет. При всьому цьому, хоч Мірон дбав про точне відтворення зовнішності людини, не вмів передавати її душевний стан, а кучері та різні ознаки змужніння він відтворював не краще, ніж це робили художники примітивної давнини.

59. Мірона переміг Піфагор Регінський з Італії статуюю панкратіата, яка стоїть у Дельфах. Створив він портретну статую Леонтіска ⁶⁵ і бігуна Астіла, яку показують в Олімпії, лівійця, хлопця, що тримає в руках табличку, які також там знаходяться, далі оголеного юнака з яблуками. У Сіракузах можна побачити статую кульгавого, біль

якого від нариву передається, мабуть, навіть глядачам. До його ж творів належить Аполлон із змією, простромленою його стрілами, кіфаред, прозваний справедливим через те, що зберіг золото, яке під час захоплення Фів Александром ⁶⁶ якийсь утікач сховав усередині цієї статуї. Піфагор перший вмів передавати мускули і жили і старанніше, ніж це робилося досі,— волосся.

60. Був ще інший Піфагор із Самосу ⁶⁷, який спершу працював живописцем. Славляться його сім оголених постатей і статуя одного хлопчика, які стоять біля храму Щастя Сьогоднішнього Дня. Переказують, що своїм виглядом він настільки був схожий на попередньо згаданого Піфагора, що не можна було відрізнити одного від другого. Учнем і племінником Регінського Піфагора був, за переказом, Сострат.

61. Дуріс ⁶⁸ твердить, що сікіонець Лісіпп не був нічим учнем, а буцімто спочатку звичайним мідником, але набрався сміливості завдяки живописцю Евпомпові. А було воно так: коли Лісіпп запитав його, кого з попередніх художників треба наслідувати, той начебто відповів, показуючи на юрму людей на вулиці, що наслідувати треба не того чи того митця, а саму природу ⁶⁹.

62. Лісіпп із усіх художників виконав найбільше статуй, відзначаючись, як ми вже сказали, незвичайною плідністю в галузі мистецтва. Йому належить, між іншими, статуя атлета, який очищає себе від пилу. Її Марк Агріппа поставив перед своїми термами ⁷⁰. Дуже припала вона до вподоби імператору Тіберію ⁷¹. Він ще на початку свого правління приборкував свої пристрасті, в даному випадку не міг володіти собою і казав перенести статую в свою спальню, а на її місце поставити іншу. Цей вчинок римський народ розцінив як свою образу і криками в театрі вимагав повернення статуї Лісіппа на попереднє місце. І імператор, хоч дуже любив цей твір, змушений був поставити його на старе місце.

63. Славу Лісіппа помножило зображення п'яної флей-

тистки, собак і мисливської сцени, але найбільше четверик коней з богом Сонця для родосців. Виконав він також багато портретів Александра Великого, починаючи з його дитячих років. Саме зображення Александра у хлоп'ячому віці так полюбив імператор Нерон, що велів покрити його золотом, але потім, коли грошова вартість статуї піднялась, а разом з тим упала її художня цінність, золото з неї було знято, і в такому вигляді статуя вважається ціннішою, хоч залишилися на ній рубці і нарізи від накладання золотих плиток.

64. Цей же митець є творцем портрета Гефестіона, друга Александра Великого. Дехто приписує його Поліклету, хоч той жив майже на сто років раніше. Зобразив Лісіпп також полювання Александра Великого — твір, який знаходиться в Дельфах, для Афін він виконав Сатира, а також кінний загін Александра Великого — скульптурну групу, в якій з великою схожістю відтворив обличчя його друзів. Її Метелл після завоювання Македонії переправив у Рим⁷². Виконав Лісіпп також і четверики різного роду.

65. Передають, що він дуже посприяв розвиткові скульптури своєю манерою передавати волосся, хоч голови він робив менші, ніж митці, які творили раніше, а самé тіло виходило в нього більш струнким і шуплим, через що складалось враження, немовби його постаті були вищими на зріст. Немає в латинській мові терміна для передачі поняття «симетрія», якої Лісіпп дотримувався якнайсуворіше. Замість квадратного канону своїх попередників він застосовував нову, досі небачену манеру побудови фігур, причому заявляв, що ті зображали людей такими, якими вони є насправді, а він — такими, якими вони видаються. Особливістю стилю Лісіппа вважається тонка обробка, помітна навіть у найменших подробицях.

66. Синами і учнями Лісіппа були уславлені митці Лаіпп, Боед, а передусім Евтікрат. Цей останній, наслідуючи більше розмах свого батька, аніж витонченість його творінь, волів подобатись поважним, а не приємним видом

мистецтва. Так, він чудово передав владу Геркулеса на статуї, яка знаходиться в Дельфах, зобразив Александра на полюванні (статуя ця у Феспіях), кінну битву, статую Трофонія ⁷³, яка стоїть в його оракулі, численні четверики, коня з корзинами і мисливських собак.

67. Учнем згаданого Евтікрата був Тісікрат. Хоч він сам за походженням також сікіонець, але ближчим був до школи Лісіппа, так що дуже багато творів ледве можна відізнати від Лісіппових. Це стосується, наприклад, фіванського старця, царя Деметрія, рятівника Александра Великого Певкеста ⁷⁴, який своїм подвигом заслужив такої слави.

68. Митці, які написали про мистецтво цілі твори ⁷⁵, не щадять похвал Телефану Фокейському, який залишився маловідомим, тому що жив у Фессалії і там знаходились його роботи призабутими. Зрештою, на думку самих художників, його можна поставити в один ряд з Поліклетом, Міроном і Піфагором. Хвалять його Ларіссу, Спінтара, переможця в п'ятиборстві, і Аполлона. Інші подають іншу причину його недооцінки, а саме те, що він віддав свій талант на службу царям Персії Ксерксу і Дарію.

69. Праксітель займався також роботами з мармуру ⁷⁶, до того ж з більшим навіть успіхом, і здобув собі там більшу славу, але і з бронзи створив він неперевершені шедеври. Це: схоплення Просерпіни, пралю, батька Лібера, статую богині оп'яніння разом із знаменитим Сатиром, яку греки називають «славною на весь світ», а також статуї, які стоять перед храмом богині Щастя, далі зображення Венери, яке згоріло разом з храмом у часи правління імператора Клавдія. Сатуя ця своєю художньою цінністю нічим не поступалася його всесвітньовідомій Венері з мармуру.

70. Виконав також Праксітель статую жінки з вінком на голові, жінки, яка надіває собі браслети, уособлення осені, тирановбивць Гармодія і Арістогітона. Їх забрав з собою перський цар Ксеркс ⁷⁷, але після завоювання

Персії Александр повернув їх афінянам. Твором Праксітеля є молодесенький Аполлон, який з близької відстані націлювся стрілою на повзучу ящірку. Зветься це зображення «Ящірковбивця». Милують також око дві його статуї, які виражають протилежні настрої: заплаканої жінки і зраділої гетери. Припускають, що ця остання — не хто інший, як Фрина ⁷⁸. Пояснюють це захопленням художника гетерою, для якого винагородою стало оглядання її обличчя.

71. Є одна статуя, в якій проявилася доброта Праксітеля. Річ у тім, що він на колісницю, запряжену четвериком коней, роботи Каламіда, поставив візничого своєї роботи, щоб не думали, начебто Каламід ⁷⁹, неперевершений у відтворенні коней, поступається у передачі людини. Сам Каламід виготовив й інші четверики й пари коней, не маючи ніколи суперників у зображенні коней. Але щоб ніхто не подумав, що він слабіше творить постаті людей, то вкажу на те, що жодна статуя, яка зображає Алкмену, не може рівнятися з її образом роботи Каламіда.

72. Алкамен ⁸⁰, учень Фідія, крім статуй з мармуру, вирізьбив з бронзи атлета-п'ятиборця, якого звать відбірним, а учень Поліклета Арістід творив четверики і пари коней. Амфікрат славиться своєю львицею; таке ім'я мала гетера, яка завдяки своїй грі на лірі була у близьких стосунках з Гармодієм і Арістогітоном. Їхнього наміру вбити тиранів вона не видала, хоч ті її мучили, поки не сконала.

73. За цей подвиг афіняни, з одного боку, прагнучи її належно вшанувати, з другого, не бажаючи прославляти гетеру, вийшли із становища таким чином, що поставили статую, яка зображала звіра того ж, що вона, імені. І щоб зрозумілою була причина такого відзначення, веліли художнику зробити статую без язика. Бріаксід виконав Ескулапа і Селевка ⁸¹, Боед — заглибленого у молитву ⁸², Батон — Аполлона і Юнону (обидві статуї зберігаються в Римі у храмі Згоди ⁸³).

74. Кресіл виготовив статую раненого, який конає; дивлячись на його зображення, можна догадатися, скільки жит-

тя ще в ньому залишилось. Створив він і статую олімпійця Перікла⁸⁴, цілком достойного такого прізвиська. Особливість майстерності Кресіла полягає в тому, що він благородних людей вмів зобразити ще благороднішими. Кефісодот виконав чудову статую Мінерви, яка знаходиться в афінському порту, а також жертовник біля храму Юпітера-спасителя в цьому ж порту. Цей жертовник мало має собі рівних.

75. Твором Канаха є статуя, яка зображує оголеного Аполлона, званого Філезійським, і знаходиться в його Дідимейському храмі⁸⁵. Виконана вона з егінської бронзи. Поруч з Аполлоном зображений олень, який стоїть у повній рівновазі, хоч ледь торкається підстави, так що під ногами можна протягнути нитку. Олень спирається на підставу то передніми, то задніми ногами, бо в них є зуб, який, натиснутий, справляє враження, що поперемінно рухаються то передні, то задні стопи. Цей же Канах виконав хлопчаків, які мчали верхи на конях. Херей створив портрети Александра Великого і його батька Філіппа, Ктесіл — спиносоця і поранену амазонку.

76. Деметрій виліпив зображення Лісімахи, яка була жрицею Мінерви впродовж 64 років, а також виконав статую Мінерви, яка називається «Музика», тому що дракони на її щиті разом з Горгоною при ударі дають відзвук кіфари. Він також зобразив Сімона, того, що перший написав твір про кінноту. Дедал, уславлений серед митців, що мали справу з глиною, виконав з бронзи двох хлопців, які очищають тіло від пилу, Діомен — Протесілая⁸⁶ і борця Піфодема.

77. Твором Евфранора є Александр-Паріс. Цю статую хвалять за те, що з неї можна зрозуміти все, що стосується Александра-Паріса: що він був суддею у суперечці трьох богинь, і коханцем Єлени, і вбивцею Ахілла. З-під різця цього ж митця вийшла Мінерва, звана Катулловою, тому що цю статую поставив біля підніжжя Капітолію Квінт Лутацій Катулл⁸⁷. Йому ж належить зображення

Щасливого кінця⁸⁸, який тримає в правій руці чашу, а в лівій — колосся і маки, далі Латона як молода мати з Аполлоном і Діаною на руках — статуя, яка стоїть у храмі Згоди.

78. Виконав Евфранор четверики і пари коней, а також сторожину храму — статую незвичайної краси, статуї Доблесті і Греції (обидві велетенських розмірів), жінку з виразом подиву і жінку, яка молиться, крім того, Александра і Філіппа на колісниці. Евтіхидові належить уособлення річки Еврота. У цьому творі, на думку багатьох, мистецтво виявилось більш прозорим, ніж сама річка.

Із творів Гегія хвалять Мінерву, царя Пірра⁸⁹, хлопців, що сидять на коні верхи, а також Кастора і Поллукса⁹⁰ (статуї ці стоять перед храмом Юпітера-Громовержця). Із статуй Гегесія славиться Геркулес, який знаходиться в колонії Паріон⁹¹, з творинь Ісідота — зображення чоловіка, котрий приносить у жертву биків.

79. Лікій був учнем Мірона. Він виліпив зображення хлопця, що роздуває вогонь, який ледь жевріє. Твір цей гідний його вчителя. Цьому ж Лікію належить група аргонавтів. Леохар зобразив у бронзі орла так майстерно, що складається враження, немовби цей орел свідомий того, кого він викрадає в особі Ганімеда⁹² і кому має його занести, через те він своїми кігтями навіть крізь одяг щадить тіло хлопця. Створив він також портрет Автоліка, переможця в панкратії, того самого, що надихнув Ксенофонта⁹³ на написання «Бенкету», далі статую славнозвісного Юпітера-Громовержця в Капітолії, гідну найвищої похвали, нарешті Аполлона, увінчаного діадемою, работорговця Лікіска і хлопця з обличчям, сповненим підступного й облудного раболіпства. Лікій виконав також хлопця, зайнятого обкурюванням.

80. Твір Менехма⁹⁴ зображує телятко в ту хвилину, коли в нього згинають коліна, а воно, бідолашне, відвернуло голову назад. Додамо, що сам Менехм написав міркування про своє мистецтво. Навкіда цінують за його Меркурія,

дискобола і чоловіка, що приносить у жертву барана; Нікерата — за Ескулапа і Гігією — статуї, які тепер знаходяться в Римі у храмі Згоди. Четвериком коней роботи Піромаха править Алківіад. Полікл⁹⁵ виконав славного Гермифродита; Пірр — богиню здоров'я Гігією і Мінерву; Фаніс, учень Лісіппа, — жінку, що приносить жертву.

81. Стіпакс з Кіпру здобув славу одним-однісіньким твором — зображенням молодого раба Перікла Олімпійця, який підсмажує нутрощі жертвних тварин і розпалює вогонь, дмухаючи на нього з усіх сил. Сіланіон відлив статую Аполлодора. Цей Аполлодор сам був скульптором, але з-поміж усіх митців він вирізнявся неймовірною старанністю в роботі і був надмірно суворим суддею своїх власних творінь, так що не раз трошив готові статуї, неспроможний задовольнити свою мистецьку одержимість, через що і дістав прізвисько Нестямний. Саме ці його риси передав Сіланіон у статуї, відтворивши в бронзі не людину, а уособлення гнівливості.

82. Крім того, цей митець виконав знамениту статую Ахілла і наглядача за вправами атлетів. Странгіліон є творцем статуї амазонки, названої за прекрасні стегна гарностегнистою; за це її носили у почті імператора Нерона. Цей же художник створив зображення хлопчика, яке сильно полюбив Брут Філіппський і яке через те було назване його ім'ям⁹⁶.

83. Феодор⁹⁷, творець лабіринту на острові Самосі, сам вирізьбив свій бронзовий портрет, що здобув широку славу завдяки незвичайній схожості і неймовірно тонкій роботі. У правій руці митець тримав різець, а на трьох пальцях лівої руки спочивала невелика квадрига, яку перенесено в Пренесте. Була вона такого невеликого розміру, що виготовлення її можна вважати чудом: і четвірку коней, і колісницю, і візничого закривала своїми крильми муха, одночасно вирізьблена. Ксенократ⁹⁸, учень Тісікрата, а на думку інших — Евтікрата, перевершив того і того кількістю

виконаних зображень та й написав низку творів про своє мистецтво.

84. З-під різця багатьох художників вийшли зображення боїв Аттала й Евмена з галлами⁹⁹. До них належать: Ісігон, Піромах, Стратонік і Антигон, який написав багатомний твір про своє мистецтво. Із творів Боета, хоч основою його діяльності були скульптурні зображення із срібла, досконала статуя хлопчика, який душить гуску. Усі щонайкращі твори із числа мною перелічених поміщені імператором Веспасіаном у Римі в храмі Миру¹⁰⁰ та в інших будівлях. А в Рим вони потрапили пограбовані Нероном і розставлені в залах Золотого дому.

85. Крім згаданих, славилися високим рівнем своєї творчості митці, що у жодному зі своїх творінь не досягли, однак, особливої досконалості. Це — Арістон, який займався карбуванням на сріблі, Каллід, Ктесій, Кантар Сікйонський, Діодор, учень Крітія, Деліад, Евфоріон, Евнік і Гекатей; карбувальники по сріблу: Лесбокл, Продор, Пітодік, Полігнот, який одночасно був одним з найвидатніших живописців; з-поміж карбувальників відзначилися Стратонік і Скімн, учень Крітія.

86. Тепер черга назвати художників, які опрацьовували ті самі теми. Так, для прикладу, Аполлодор, Андробул, Аскепіодор, Алев творили портрети філософів, Апеллад — також зображення жінок, які чепуряться, Антигнот, крім того, — атлета, що очищає себе від пилу, і вищезгаданих тирановбивць¹⁰¹; Антимах і Афінодор зображували знатних жінок; Арістодем різьбив борців і колісниців, запряжені парою коней з візничими, філософів, старух і царя Селевка.

87. Удостоївся високої оцінки також списоносець цього митця. Кефісодотів було два: першому належить статуя Меркурія, що годує маленького Діоніса. Виконав цей же Кефісодот також статую оратора, який промовляє на зборах, піднявши руку (хто саме тут зображений — невідомо). Другий Кефісодот творив статуї філософів. Колот,

який разом з Фідієм виконав статую Зевса Олімпійського, виготовляв портрети філософів, подібно Клеон, Кенхрамід, Каллікл і Кепіс. Халкостен творив зображення комічних акторів і атлетів, Даїпп зобразив атлета, що чистить себе, Даїфрон, Демокріт і Демон займалися портретами філософів.

88. Епігон, який пробував свої сили у всіх вищезгаданих видах виготовлення статуй з бронзи, прославився зображеннями трубача і дитини, що жалібно голубить свою померлу маму. З творінь Евбула хвалять жінку з виразом подиву на обличчі, з творів Евбуліда — статую чоловіка, що лічить на пальцях. Милують людське око атлет Мікона і четверики коней роботи Моногена. Подібно Нікрат хвалявся за всі теми, які опрацьовували інші, зокрема він відтворив у бронзі Алквіада і його матір Демарату, яка приносить жертву при запалених світильниках.

89. Пістон поставив на колісницю, запряжену парою коней, роботи Тісікрата статую жінки. Він також виконав статуї Марса і Меркурія, які зараз знаходяться в храмі Згоди у Римі. Ніхто не може знайти слівце похвали для скульптора Перілла, того, що виявився жорстокішим від самого тирана Фаларіда¹⁰². Він-бо відлив з бронзи бика, запевняючи, що бик цей зареве, якщо в нього помістити людину і підкласти під биком вогонь. Але першим ці муки випробував він сам, причому ця люта кара була більш заслуженою, ніж інші. Ось до чого довів цей Перілл найдостойніше людині мистецтво, яке служило зображенню богів і людей. Невже на те працювала сила-силенна художників, щоб мистецтво перетворилося на знаряддя тортур? Тим-то твори Перілла зберігаються тільки для того, щоб кожний, хто їх огляне, пройнявся ненавистю до його рук.

90. Сфенніс виконав статуї Церери, Юпітера і Мінерви, які зберігаються у Римі в храмі Згоди, а також заплаканих жінок і жінок, які моляться і приносять жертву. Сімон виготовив зображення собаки і лучника, Стратонік, знаме-

нигий карбувальник по сріблу, прославився своїми портретами філософів.

91. Атлетів, озброєних чоловіків, мисливців і людей, зайнятих жертвоприношенням, зображали Батон, Евхір, Главкід, Геліодор, Гікан, Іофон, Лісон, Леон, Менодор, Міагр, Полікрат, Поліід, Піфокріт, Протоген (цей останній є заодно одним з найславетніших живописців, про що буде мова пізніше), Патрокл, Полліс, Посідоній, уродженець Ефеса, той самий, що вславився карбуванням по сріблу, Періклімен, Філон, Сумен, Тимофій, Теомнест, Тімархід, Тімон, Тісій, Трасон.

92. З них усіх, однак, найбільш примітний особливим прізвиськом Каллімах, митець, який сам себе недооцінював і відзначався надмірною скрупульозністю, за що прозвали його людиною, що безконечним виправленням псує свій твір. Це повинно служити для інших повчальним уроком, що і в старанності треба знати міру. Роботою його рук є танцюючі лаконки — твір, щоправда, бездоганний, але в ньому вся чарівність пропала через надмірну старанність обробки. Припускають, що він був також живописцем. Катон ¹⁰³ після походу на Кіпр не виставив для продажу лише одну-однісіньку статую — статую, яка зображала Зенона. А не зробив цього, вражений ні її художньою цінністю, ні вартістю бронзи, а тому, що вона зображала філософа ¹⁰⁴. Цей випадок нічим не особливий, але попутно можна його згадати.

93. Згадуючи різні статуї, не можна не відзначити одну, хоч творець її невідомий. Знаходиться вона поблизу Ростр ¹⁰⁵ і зображує Геркулеса в туніці. Це єдина статуя Геркулеса в Римі, яка зображує його в такій шаті. Вираз обличчя у нього лютий, неначеб Геркулес відчував, що його хвилини лічені ¹⁰⁶. На цій статуї видніють три написи: один повідомляє, що вона походить з трофеїв, здобутих головнокомандуючим Л. Лукуллом; другий — що вона поставлена неповнолітнім сином Лукулла на підставі постанови сенату; третій гласить, що її з особистої власності знову пере-

дав римській громадськості Тіт Септімій Сабін¹⁰⁷, курульний едил. Така боротьба йшла за неї і так високо цінували цю статую.

(Далі мова йде про склад бронзи та її сплави).

II. ЖИВОПИС

(«Природнича історія», кн. XXXV, розд. 15—149)

15. Питання про початки живопису залишається відкритим, та й вирішувати його — не завдання нашого твору. Єгиптяни твердять, що вони його винайшли за 6000 років до того¹, як він перейшов у Грецію, але це явно пусте чванство. Із греків одні кажуть, що живопис винайдено було в Сікіоні², інші — що в Корінфі, а всі згодні в тому, що живопис виник з обведення лінією тіні людини. Це був його перший ступінь. Другий полягав в одноколірному зображенні предметів і через те одержав назву одноколірного, після того як був винайдений складніший вид живописного мистецтва. Додамо, що одноколірний живопис існує надалі й понині. Штриховий живопис був винайдений начебто єгиптянином Філоклем³ або корінфянином Клеанфом.

16. Уперше його розробляли корінфянин Арідік і сікіонець Телефан, причому вони ще не користувалися зовсім кольорами, але всередині креслюнка застосовували вже внутрішні лінії. Увійшов тоді у вжиток звичай підписувати особи, зображені на картині. Кольоровий живопис першим впровадив корінфянин Екфант, користуючись, як твердить традиція, фарбою з пурпурового слимака. Незабаром ми доведемо, що це був однофамілець, а не той Екфант, що, як твердить Корнелій Непот, подався в Італію разом з Демаратом, батьком римського царя Тарквінія Пріска⁴, з тим самим Демаратом, що втік з Корінфа від переслідувань з боку тирана Кінсела.

17. Уже тоді і в Італії малярство досягло значних успіхів. У всякому разі, досі існують у храмі міста Ардеї⁵ картини, старіші від тих, які є в самому Римі, до того ж ніякі інші картини не викликають у мене такого подиву, як саме вони, бо, хоч і не знаходились вони під дахом, дійшли до наших днів, зберігши після довгого часу свою свіжість. Подібно і в Ланувії⁶ є картини, які не зазнали пошкодження навіть при зруйнуванні храму. Це зображення Аталанти і Єлени, намальованих тим самим художником⁷. Обидві вони зображені оголеними, обидві виняткової вроди, причому у першій підкреслена її дівочість. Саме ця картина збереглася цілком непошкодженою, хоч сам храм завалився.

18. Імператор Гай хотів забрати собі цю картину, опанований пристрастю збирача, але перешкодила цьому наміру особливість штукатурки⁸. Також у Цере⁹ є картини, причому ще старовинніші. І кожен, хто їх докладніше дослідить, неодмінно визнає, що жодна інша галузь мистецтва не досягла такого швидкого розвитку, як живопис, бо в часи Троянської війни його ще зовсім не існувало¹⁰.

19. Також у римлян це мистецтво діждалося пошани, бо від нього дістав своє прізвисько Живописець рід Фабіїв і перший носій цього прізвиська сам розписав храм Порятунку в 450 р.¹¹ від заснування Рима. Ці розписи збереглись ще до моїх днів. А згорів цей храм у часи правління імператора Клавдія¹². Поблизу на Коров'ячій площі в храмі Геркулеса можна побачити знаменитий розпис поета Пакувія¹³. Це був син сестри Еннія, він своєю славою сценічного поета збільшив славу живопису.

20. У пізніші часи живопис уже перестав уважатись достойним рук людей знатного походження, хіба що згадати як живописця нашого сучасника, римського вершника Турпілія, уродження Венеції. Його прекрасні картини ще сьогодні можна оглядати у Вероні. Він малював лівою рукою, а це, якщо взяти до уваги його попередників, було явище виняткове. Невеликими картинами чванився недав-

но померлий у похилому віці Тітідій Лабеон, колишній претор, який був також правителем Нарбонської провінції, але своїми картинами він лише осмішив себе і знеславив.

21. Не можна обійти мовчанням того, що видатні державні діячі високо цінували живопис. Так, Квінт Педій¹⁴, внук Квінта Педія, колишнього консула і тріумфатора (того самого, що його диктатор Цезар призначив разом з Августом співспадкоємцем) був німим від народження, тому оратор Мессала¹⁵, з родини якого походила бабуся того хлопця, вважав, що треба його навчити живопису, і це рішення схвалив імператор Август. Хлопець і справді домогся значних успіхів у цьому мистецтві, але помер рано.

22. Особливої поваги набуло малярство в Римі, на мою думку, завдяки Манієві Валерію Максиму Мессалі, який виставив у бічній частині Гостілієвої курії картину з зображенням битви, де він переміг у Сіцилії карфагенян і Гієрона¹⁶. Те саме зробив і Луцій Сципійон¹⁷, який виставив на Капітолії картину, яка зображала його перемогу в Азії. Але це не припало до душі його братові Сципіону Африканському, бо його син у цій битві попав у полон.

23. Подібно незадоволення Сципіона Африканського¹⁸ викликав Луцій Гостілій Манцин, який першим увірвався в Карфаген. Він виставив на форумі план цього міста і картину з зображенням його облоги. Сам Манцин стояв збоку і пояснював глядачам подробиці облоги. Завдяки своїй увічливості він на найближчих виборах був обраний консулом. Викликала подив під час ігор, влаштованих Клавдієм Пульхром, своїм розписом театральна сцена, бо на намальований черепичний дах зліталися гайворони, обмануті правдивістю зображення.

24. Чужоземні картини вперше зробив доступними в Римі широкій громадськості Луцій Муммій¹⁹, який завдяки своїй перемозі дістав прізвисько Ахейський. Він, коли під час розпродажу здобичі цар Аттал купив за 600 000 денаріїв картину Арістіда²⁰ із зображенням бога Діоніса,

вельми здивувався такою високою ціною і, догадавшись, що картина особливо цінна, велів її ~~псвернути~~ ~~незважаю~~чи на нарікання Аттала. Потім Муммій ~~помістив~~ її в храмі Церери. Я гадаю, що це була перша ~~чужоземна~~ картина, виставлена в Римі для всенародного ~~огляду~~

25. Пізніше публічні виставки ~~картин~~ ~~навіть~~ на самому форумі стали звичайним явищем. Це ~~послужило~~ ораторові Крассу ²¹ підставою для славного ~~звісного~~ ~~дотепу~~. А було це на суді під Старими крамницями ²². Коли свідок, викликаний на суд, докучав йому запитанням «Скажи-но, Крассе, за кого ти мене вважаєш?», Красс відповів: «За такого», показуючи на картину з зображенням галла, який безсоромно висолопив язика. На форумі знаходилась також славнозвісна картина, яка зображала старого пастуха з палицею. У зв'язку з цією картиною запитали якось посла тевтонів ²³, у скільки він оцінює її. Тоді той відповів, що він не хотів би такого пастуха і дарма, навіть живого і справжнього.

26. Але особлива увага римського суспільства до картин була заслугою диктатора Ю. Цезаря, який виставив біля храму Венери-Матері картини, на яких були намальовані Аякс і Медея. Після нього заслуги перед живописом має М. Агріппа ²⁴, хоч йому до лиця більш була селянська простота, ніж витончений смак. У кожному разі, є його чудова промова, достойна цього великого громадянина, про необхідність передати всі картини і статуї в громадське користування, бо це доречніше, ніж зберігання їх у приватних заміських домах, неначеб вони були на вигнанні. Цей же Агріппа, який проповідував такі погляди, купив для себе у жителів Кізіка ²⁵ за 120 000 сестерціїв дві картини з зображенням Венери й Аякса. Він розпорядився вставити в найтеплішій частині своїх терм у мармурові стіни невеликі картини, які нещодавно було виїнято при перебудові приміщення.

27. Усіх, однак, перевершив Август, котрий виставив на найбагатолюднішій частині свого форуму ²⁶ дві картини

з зображенням обличчя Війни й уособлення тріумфу, Касторів²⁷ і Перемогу, а також поміщені в храмі його батька²⁸ картини, про які буде мова при огляді поодиноких живописців. Він же велів уставити в стіну будинку Ради²⁹, спорудженого ним на площі народних зборів, дві картини: Немею³⁰, яка сиділа на леві і тримала гілку; біля неї стояв старець з палицею, а над його головою висіло зображення колісниці, запряженої парою коней.

28. Напис повідомляє, що цю картину намалював за допомогою енкаустики (такий термін ужив цей художник) Нікій. Друга картина дивувала точнісінькою схожістю між дорослим сином і стареньким батьком із збереженням, однак, їх вікової різниці, а над ними літає орел, який у кігтях тримає змію. Що це творіння рук Філохара — свідчить його власноручний підпис. Навіть якщо взяти до уваги лише одну цю картину, то треба визнати за мистецтвом величезну силу, бо саме завдяки Філохарові сенат римського народу протягом стількох років із захопленням дивиться на Главкїона і на його сина Арістіппа, зрештою, зовсім невідомих людей. Та й Тіберій Цезар, імператор, якому чужа була привітність, помістив у храмі Августа картини, про які незабаром будемо вести мову.

29. Мабуть, досить було сказано про вагу живописного мистецтва, яке нині, на жаль, переживає стан занепаду. Ми вже згадали, хто вперше з художників почав малювати тією чи іншою фарбою, коли була мова про метали³¹. Хто і що зобразив на своїх картинах і коли, ми скажемо при огляді художників, тому що завдання нашого твору полягає в тому, щоб раніше розглянути властивості фарб. У ході свого розвитку мистецтво витворило свої різновидності, винайшло використання світлотіні, помічено, що вжиті поруч себе два різних кольори посилюють враження від них. Згодом впроваджено «блиск» як поняття, відмінне від поняття «світло». Перехід від світла до тіні називається тоном, а поєднання кольорів і перехід між ними — живописною гармонією.

(Далі йде мова про окремі фарби, їх виготовлення, ціни, про те, якими фарбами залюбки користувався той чи інший живописець,— розд. 30—49).

50. Чотирма лише фарбами малювали свої безсмертні твори Апеллес, Аетіон, Мелантій і Нікомах, а саме: білою мілоською, жовтою аттичною, червоною з Сінопи Понтійської і чорною³². Художники це імениті, бо щоб придбати лише одну з їхніх картин, треба було маєтку цілого міста. А тепер, коли навіть пурпур кладуть на стіни і Індія постачає із своїх рік мул і пасоку змій і слонів, немає ні однієї видатної картини. Все було краще тоді, коли багатства було менше. А це все від того, що, як уже було сказано вище, сьогодні на першому плані достаток, а не духовні цінності.

51. Ніяк не можна обійти мовчанням безглуздя, яке запанувало в живописі в наші часи. Так, імператор Нерон велів намалювати свій портрет величезних розмірів на полотні в 120 стіп заввишки — явище досі не видане³³. Коли картину було виставлено в Майянських садах³⁴, вона загорілася від удару блискавки і разом з нею згоріла найкраща частина цих садів.

52. Коли вільновідпущеник Нерона давав в Антії виставу гладіаторів, він заповнив, як відомо, громадські галереї картинами, які достовірно зображали гладіаторів і їх слуг у натуральний ріст, що стало головним змістом живопису впродовж багатьох віків. Почин малювати гладіаторські вистави і виставляти такі картини для публічного огляду вийшов від Г. Теренція Лукана³⁵. Він улаштував на честь свого діда, який його усиновив, на форумі гладіаторські бої з 30 парами гладіаторів протягом трьох днів. А намальовану з них картину виставив у гаю Діани.

53. Тепер дам якнайстисліший огляд видатних митців живопису, бо детальне дослідження, власне кажучи, не є метою нашого твору. Тим-то деяких живописців досить буде згадати мимохідь або при розгляді інших, за винят-

ком лише знаменитих творів, незалежно від того, збереглись вони чи пропали.

54. Що стосується живопису, то старанність грецьких дослідників тут підводить, бо вони виявились непослідовними через те, що віддавати хвалу славним живописцям почали далеко пізніше, ніж скульпторам і карбувальникам, а саме вперше від 90-ї Олімпіади ³⁶. А втім, як передають, і сам Фідій спершу був живописцем і розписав щит Афін в Афінах ³⁷. Далі загальновідомо, що в часи 83-ї Олімпіади ³⁸ творив його брат Панен, який розписав щит Афін в Еліді, виконаний Колотом, учнем і помічником Фідія у роботі над статуєю Зевса Олімпійського.

55. А хіба кому невідомо, що за картину Буларха, яка зображала битву магнезійців ³⁹, лідійський цар Кандавл ⁴⁰, останній з роду Гераклідів (звали його також Мірсілом), заплатив стільки золота, скільки вона важила? Таким визнанням втішався тоді живопис. Мало це місце приблизно в часи Ромула, бо Кандавл загинув у час 18-ї Олімпіади або, як деякі подають, в тому самому році, що і Ромул ⁴¹ (якщо я не помиляюсь). Звідси виникає, що малярство вже тоді заживало слави і досягло значної досконалості.

56. Якщо стояти на такій точці зору, то виявляється, що виникнення живопису припадає на часи далеко давніші і що ті митці, які писали одноколірні картини і час діяльності яких не подається, жили трохи раніше. Це такі митці, як: Гігієонт, Діній, Хармад і Евмар з Афін ⁴², який вперше в живописі почав інакше малювати чоловіків і жінок і зважився відтворювати всі положення людського тіла. Сюди належить також Кімон з Клеон ⁴³, який вдосконалив винаходи Евмара. Він сам почав зображати людські обличчя у профіль і надавати обличчю різний вираз, малюючи людей, які дивляться то назад, то вгору, то вниз.

57. Кімон чітко відрізняв на частинах тіл суглоби, підкреслював жили і, крім того, відтворював на одязі складки і згини. А Панен, брат Фідія, намалював навіть битву афінян з персами під Марафоном ⁴⁴. Вживання фарб настіль-

ки вже тоді поширилось і мистецтво живопису настільки вдосконалилось, що, як кажуть, Панет зумів намалювати портрети полководців у цій битві: з афінян — Мілтіада, Каллімаха, Кінегіра, а з варварів — Датіса й Артаферна.

58. Більше того, у час процвітання Панена були навіть улаштовані змагання живописців у Корінфі і Дельфах, і він перший з усіх змагався з Тімагором Халкідським на піфійських іграх, але зазнав поразки, як свідчить старовинний вірш самого Тімагора, отже, хроніки допускають явну помилку. Після цих митців й інші прославились до 90-ї Олімпіади, як, наприклад, Полігнот Тасоський ⁴⁵, який перший малював жінок у прозорому одязі, голови їх прикривав строкатими чепчиками — взагалі вніс у живопис чимало нового, бо почав малювати людей, які відкривають рот, показують зуби і, замість непорушного виразу обличчя у своїх попередників, зумів передавати його різноманітність.

59. Картина його пензля знаходиться в портику Помпея ⁴⁶, який був перед курією його ж імені. Що стосується цієї картини, то сумніваються, чи на ній намальований був воїн, що з щитом піднімається вгору чи сходить униз. Полігнот розписав у Дельфах храм, а в Афінах безплатно так звану Строкату стою, тоді як частину її за плату розписав Мікон. Але повага Полігнота була далеко більша, ніж Мікона, тому що амфіктіони ⁴⁷, які становлять свого роду загальні збори Греції, йому надали право громадянства. Був ще інший Мікон для відрізнення від попереднього, прозваний «Молодшим», а дочка його Тімарета також займалася малярством.

60. Під час 90-ї Олімпіади творили: Аглаофон, Кефісодот, Герілл, Евенор, батько Паррасія і заодно вчитель цього славетного живописця, про якого буде мова у свій час; усі ці митці були славні, але не настільки, щоб на них варто було довше зупинятись, бо мені нетерпеливиться назвати світочів живописного мистецтва. Серед таких першим засяяв афінянин Аполлодор під час 93-ї Олімпіади ⁴⁸. Він

першим надавав постатям виразності і перший приніс малярському пензлеві заслужену славу. Його творами є Молитва жриці і Аякс⁴⁹, вражений громом. Ці картини можна тепер побачити в Пергамоні. Немає жодної картини його попередників, щоб так захоплювала зір глядача, як його.

61. Крізь відчинені Аполлодором двері у мистецтво ввійшов Зевксід з Гераклеї на четвертому році 95-ї Олімпіади⁵⁰ і великою славою вкрив пензель, який вже до того часу успішно себе проявив, бо мова тут іде саме про живопис. Дехто безпідставно переносить його на часи 89-ї Олімпіади⁵¹. Якби так було, то Зевксід був би сучасником Демофіла з Гімери⁵² і Несея з Фасоса; відомо тільки, що він був учнем котрогось з них, але котрого — немає певності.

62. Вищезгаданий Аполлодор написав на Зевксіда вірш, в якому говорилося, начебто той присвоїв собі його мистецтво. Зібрав Зевксід таке багатство, що, пишаючись ним, носив в Олімпії ім'я своє, вигантуване золотими буквами на плащі. Потім він вирішив роздавати свої твори безплатно, мовляв, немає такої достойної плати, яку можна було б за них вимагати. Так, він подарував Алкмену жителям Агрігента⁵³, а Пана — Архелаю⁵⁴.

63. Його пензлю належить також Пенелопа, яку зобразив як втілення цнотливості. Крім того, Зевксід намалював атлета — картину, яка йому так припала до вподоби, що він під нею підписав вірш. Вірш цей став з того часу знаменитим настільки, що йому може хтось скоріше позаздрити, аніж наслідувати. Чудовий його Юпітер, зображений на троні із стоячими біля нього богами, чудовий і Геркулес, який, будучи немовлям, душить змій в присутності наляканої матері Алкмени і Амфітріона.

64. Закидають, однак, Зевксідові, начебто він надмірно великими малює голови і деякі члени тіла людського. Взагалі ж він відзначався такою старанністю в роботі, що перед тим, як намалювати для жителів Агрігента картину, яку

вони за гроші міста замовили йому для храму Юнони Лацінської⁵⁵, він оглянув оголеними їхніх дівчат і вибрав з них п'ять, щоб відобразити на картині те, що в кожної з них, окремо взятої, було найкрасивіше⁵⁶. Малював Зевксід також одноколірні картини білою фарбою. Сучасниками і суперниками його були Тімант, Андрокід, Евпомп і Паррасій.

65. Кажуть, начебто останній вступив у змагання з Зевксідом. Зевксід, за переказом, показав картину, на якій виноград був намальований з такою дивовижною схожістю із справжнім, що птахи злітались до нього, а Паррасій приніс полотнище, намальоване так правдоподібно, що Зевксід, загордившись оцінкою, яку дали птахи його картині, вимагав, щоб полотно було нарешті зняте і показана сама картина. Коли ж він зрозумів свою помилку, віддав пальму першості Паррасію, щиро засоромлений, тому що сам він обманув птахів, а Паррасій — його, митця.

66. Передають, що пізніше Зевксід намалював хлопця, що ніс виноград, а коли до винограду підлітали птахи, так само щиро розгнівався на свою картину і сказав: «Виноград я намалював краще, ніж хлопця, бо, якби я і його намалював вдало, то птахи повинні були б його боятися». Займався він і ліпленням з глини. Деякі його роботи залишились в Амбракії⁵⁷, коли Фульвій Нобіліор позабирав звідти до Рима твори мистецтва. У Римі пензлю Зевксіда належить у портиках Філіппа⁵⁸ картина, на якій намальована Елена, а в храмі Згоди — картина з зображенням зв'язаного Марсія⁵⁹.

67. Паррасій, уродженець Ефеса, також вніс не одне нове в живопис. Він перший дотримувався в малюванні симетрії, надавав обличчю виразності, вмів передавати граціозність волосся, чарівність уст. За визнанням самих живописців, він був неперевершеним у контурах. У цьому саме полягають тонкощі малювання. Малювати тіла і поверхні предметів — надзвичайно копітка робота, але багато художників тут здобули славу, а накреслити як слід

контури тіл і обмежити малюнок певними рамками рідко кому щастить.

68. Адже контур повинен складатися із своєї лінії і так обриватися, щоб натякати на те, що за ним знаходиться, і вказувати на те, що приховане. Саме в цій ділянці віддали Паррасію належне Антігон і Ксенократ, які писали про живопис, не тільки визнаючи за ним згадані якості, а й взагалі вельми його розхвалюючи. В його картинах і пергаментах помітні сліди грифеля, який, як кажуть, стає в пригоді живописцям. Слабшим, однак, порівняно із тими своїми достоїнствами, він виявляється у вмінні передавати поверхні предметів.

69. Намалював він також афінський народ — картину, на якій з незрівнянною вигадливістю відобразив мінливу вдачу афінян: їх непостійність, гнівливість, несправедливість, але в той же час ласкавість, добродушність, великодушність, чванливість, підлість, жорстокість, боягузтво і таке інше. Намалював він також Тесея (картина ця була в Римі на Капітолії), а також наварха в панцирі, а на одній картині, яка знаходиться на Родосі, він зобразив Мелеагра, Геркулеса і Персея. До речі, картина ця три рази загорілася там від удару блискавки, але не була знищена, що посилює подив до неї.

70. Твором Паррасія є картина, котра зображує верховного жерця богині Кібели. Вона припала до душі імператорові Тіберію, який, за свідченням Декулоне⁶⁰, не вагався купити її за 600 000 сестерціїв і тримав під замком у своїй опочивальні. Пензлю Паррасія належить фракійська годувальниця з дитиною на руках⁶¹, Філіск⁶², бог Діоніс з богинею Доброчесності поруч і два хлопці, в образах яких відбито безтурботність і наївність, властиві їх вікові, а також жрець з хлопчиком у віночку з кадильницею у руці.

71. Славнозвісні також дві картини Паррасія, які зображують гоплітів: один з них біжить на змаганнях так, що видно, як з нього ллється піт, а другий скидає зброю, при-

чому складається враження, немовби він тяжко дихав. Хвалять його Енея, Кастора і Поллукса, зображених на одній картині, Телефа⁶³, Ахілла, Агамемнона, Улісса. Це був плідний митець, але ніхто нахабніше не зловживав славою свого мистецтва. Вигадував він для себе різні прізвиська, іменуючи себе любителем насолоди, а в інших віршах — вожаком мистецтва, яке він начебто довів до довершеності; зверх усього він твердив, що походить з роду Аполлона і що Геркулеса намалював на картині, яка знаходиться в Лінді, таким, яким його часто бачив уві сні.

72. Коли його більшістю голосів визнали переможеним на змаганнях у Самосі (судді віддали перевагу Тімантові), де він виступав з картиною, яка зображала Аякса і суд у справі зброї Ахілла, він від імені свого героя з обуренням заявив, що вдруге негідник узяв над ним верх⁶⁴. Малював він також невеликі картини хтивого змісту, шукаючи відпруження від праці в таких пустошах.

73. А Тімант володів неабияким хистом. Адже з-під його пензля вийшла Іфігенія⁶⁵, розхвалена ораторами. Вона на картині стоїть біля жертovníка в момент, коли її мають принести в жертву; решту осіб, особливо дядю, художник намалював глибоко засмученими, вичерпавши всі можливі засоби вираження скорботи, а обличчя її батька закрити покривалом, бо вже не був у спроможності надати йому достатньо засмученого виразу.

74. Існують ще інші зразки його обдаровання, приміром, сплячий Кіклоп,— маленька картина. Прагнучи якось відобразити його величезний ріст, Тімант намалював поруч сатирів, які тирсом міряли довжину його пальця. Це єдиний серед художників-живописців, у картинах якого глядач може домислити більше, ніж на них зображено. Хоч Тімант блискуче володіє технікою, проте талант у нього бере гору над нею. Намалював він також одного героя — картину, безперечно, досконалу: в неї він вклав усе вміння малювати чоловіче тіло. Ця картина знаходиться у Римі в храмі Марса.

75. У цей час Евксинід ⁶⁶ був учителем славного художника Арістіда, Евпомп ⁶⁷ — Памфіла, який у свою чергу був учителем Апеллеса. З-під руки Евпомпа вийшла картина з зображенням переможця на гімнастичних змаганнях, який тримає в руках пальмову гілку. Евпомп користувався такою повагою, що його творчість стала підставою нового поділу живопису. До нього живопис поділявся на живопис Еллади й Азії, а з уваги на цього уродженця Сікіона зазнав поділу на три школи: іонійську, сікіонську і аттичну ⁶⁸.

76. Пензлю Памфіла належать такі картини: битва біля Фліунта ⁶⁹, в якій перемогу здобули афіняни, зображення однієї сім'ї, а також Одиссей на плоті ⁷⁰. Сам Памфіл походив з Македонії, але був першим з художників, хто здобув всебічну освіту, особливо добре він розбирався в арифметиці й геометрії, без яких, як твердив він, не можна з успіхом працювати в малярстві ⁷¹. Нікого він не вчив дешевше, ніж за талант (це складає щорічно 500 денаріїв), і стільки йому заплатили Апеллес і Мелантій.

77. Вплив його був такий великий, що спершу в Сікіоні, а згодом у всій Греції діти вільнонароджених батьків спочатку вчилися «графіки», тобто малювання на букових дошках, через це навчання живопису зайняло перше місце серед предметів початкової освіти ⁷². Живопис користувався незмінною пошаною, бо займалися ним вільнонароджені, а невдовзі навіть люди з вищих верств суспільства. Крім того, по вічні часи було заборонено вчити живопису рабів. Тим-то в галузі ні малярства, ні скульптури немає жодного видатного твору, який би вийшов з-під руки раба.

78. Під час 107-ї Олімпіади ⁷³ прославились Аетіон і Терімах. Аетіон є творцем знаменитих картин, які зображають бога Діоніса, трагедію і комедію ⁷⁴, Семіраміді ⁷⁵, котра із служебки сягнула царської влади, старуху з світильником, а також молоду — уособлення соромливості.

79. Все ж усіх живописців, які жили до нього і після нього, перевершив Апеллес, уродженець Коса, розквіт твор-

чості якого припадає на 112-ту Олімпіаду⁷⁶. Для розвитку живопису він один має більші заслуги, ніж усі інші, разом узяті; він також видав твори, в яких виклав свої погляди на живопис. Його картини відзначаються особливою чарівністю, хоч у цей час творили визначні живописці. Захоплюючись їхніми картинами, він все-таки відмічав навіть у тих, які хвалив, відсутність привабливості, що її греки називають *charis*. Він стверджував, що у всьому іншому ці картини бездоганні, але щодо привабливості йому немає рівних.

80. Здобув він собі славу ще іншого роду. Захоплюючись картиною Протогена, в яку той вклав величезний труд і виконав її з неймовірною старанністю, відзначив, що з усякого погляду він рівний Протогенові, може, навіть за нього гірший, але в одному переважає Протогена, а саме — у вмінні своєчасно припинити роботу над картиною. Ця вказівка дуже цінна, бо надмірна старанність інколи виходить на шкоду картині. Його простота не була меншою за його майстерність. Перед Мелантієм він поступається композицією, перед Асклепідором — перспективою, тобто знанням, на якій віддалі один предмет повинен перебувати від другого.

81. Змістом цікавої оповідки може послужити те, що скоїлося між Протогеном і Апеллесом. Перший жив на острові Родос. Туди приїхав Апеллес, бажаючи побачити картини митця, які відомі йому були з розповідей людей. Він прямо з порту подався в майстерню Протогена. Самого митця не застав удома, тільки одна бабуся пильнувала єдину картину величезних розмірів, яка стояла на мольберті. Вона сказала, що Протоген вийшов, і запитала, що їй сказати хазяїнові, коли той поцікавиться, хто до нього завітав. «Ось хто», — відповів Апеллес і, схопивши пензель, провів по дошці кольорову лінію, незвичайно тонку.

82. Коли Протоген вернувся, бабуся розповіла, що і як було. Переказують, що художник, побачивши таку тонесеньку лінію, зрозумів, що це приходив Апеллес, бо така

досконала робота нікому іншому не під силу. Тоді сам Протоген, кажуть, провів по цій же лінії другу, ще тоншу, лише іншого кольору. Виходячи, Протоген велів бабусі показати, якщо гість повернеться, цю лінію й додати, що це той, кого він шукає. Так воно і сталося. Апеллес прийшов ще раз і, помітивши з соромом, що його перемогли, перетяв дві попередні лінії третьою ще іншого кольору, так що вже не було можливо провести ще тоншу лінію.

83. Тоді Протоген визнав себе переможеним, квапливо помчав у гавань, щоб відшукати гостя, а картину вирішив зберегти в такому вигляді, в якому вона на той час була, для майбутніх поколінь, особливо ж для подиву самих художників. Згоріла ця картина, як мені стало відомо, коли вперше жертвою пожежі став палац імператора Августа на Палатинському горбі. Ті, хто бачив її до того, переказують, що це була велика картина, яка нічого не містила, крім ліній, ледь помітних неозброєним оком, так що серед знаменитих творів багатьох художників робила враження порожньої, але саме цим вона звертала на себе увагу і була знаменитішою за будь-який інший твір.

84. Мав при тому Апеллес незмінну звичку навіть при найбільшій зайнятості знаходити час, щоб для вправи накреслити бодай одну лінію, що від нього і стало прислів'ям⁷⁷. Він виставляв свої готові вже картини на балконі на показ проходим, а сам, сховавшись за картиною, слухав, які недоліки помітили прохожі, вважаючи, що народ кращий суддя, ніж він сам.

85. Кажуть, начебто один швець зробив йому закид, що на сандаліях він зробив унизу на одну дірку для ремінця менше, ніж потрібно. Наступного дня, коли швець, гордий від того, що помічена ним попереднього дня помилка виправлена, почав глузувати з намалювання гомілки, обурений Апеллес виглянув і заявив, щоб швець не висловлювався про те, що намальовано вище від взуття, а це знову-таки стало прислів'ям⁷⁸. Апеллесові властива була надзвичайна привітність, чим здобув ласку Александра Вели-

кого, який часто бував у майстерні художника. Крім того, як мовилось вище, Александр окремим розпорядженням заборонив будь-кому, за винятком Апеллеса, малювати його портрети. Але, коли Александр одного разу в його майстерні довго розводився про малювання без достатнього знання справи, Апеллес увічливо порадив йому мовчати, попереджаючи, що в противному випадку з нього сміятимуться хлопці, які розтирають фарби. Великий вплив мав він по праву на царя, зрештою, схильного до гніву.

86. Але і Александр виявив свою повагу до художника великодушним учинком. Річ у тім, що він велів Апеллесові намалювати оголеною найулюбленішу з його наложниць, на ймення Панкаспа, захоплений її красою. Сталося так, що Апеллес, виконуючи замовлення, нестямно закохався в Панкаспу. Цар помітив це і подарував йому дівчину, виявляючи цим неабияку великодушність, а ще більше — вміння володіти собою.

87. Саме цим учинком він уславився не менше, ніж якою-небудь військовою перемогою, бо переміг самого себе, подарувавши митцю не лише свою улюбленицю, а й свою любов, не рахуючись з почуттям коханки, котра тільки що належала самому царю, а раптом дісталася живописцю. Дехто твердить, що саме Панкаспа послужила Апеллесові моделлю, коли він малював Афродіту, яка виходить з моря. Апеллес доброзичливо ставився навіть до своїх суперників: він перший подбав про те, щоб Протогена належно оцінили на Родосі.

88. Бо самі земляки недооцінювали його, як це часто буває з видатними людьми на їхній батьківщині. Апеллес запитав Протогена, за скільки він продає свої готові картини, і у відповідь одержав якусь мізерну цифру. Тоді Апеллес запропонував за кожну картину по 50 талантів і пустив чутку, начебто він скуповує картини Протогена, щоб продавати їх як свої. Це допомогло родосцям зрозуміти, що Протоген є справжній митець, а Апеллес повернув його картини тоді, коли піднялись на них ціни. Портрети

Апеллес малював з такою схожістю, що не можна було відізнати їх від зображуваної особи, а граматик Апіон⁷⁹ в одному із своїх творів зберіг неймовірне повідомлення, що один ворожбит з числа тих, що ворожать з вигляду обличчя, визначав за його портретами, скільки років зображеним Апеллесом особам залишається ще прожити або скільки вже прожили.

89. З осіб, близьких до Александра, він не втішався прихильністю Птолемея⁸⁰. Коли той став царем, страшна буря загнала Апеллеса в Александрію. Заздрісні суперники художника підмовили царського блазня запросити Апеллеса на бенкет до Птолемея. Птолемей обурився цим і показав Апеллесові своїх служників, щоб він розпізнав, хто з них вручив йому запрошення. Тоді Апеллес вийняв з грубки погаслу вуглину і накреслив нею на стіні портрет тієї особи, так що цар відразу при перших лініях пізнав обличчя свого блазня.

90. Намалював він також портрет Антигона⁸¹, який не мав одного ока, причому він перший винайшов спосіб приховувати вади того роду, бо намалював Антигона у профіль, через те, коли одного ока не було видно, то скоріше можна було вважати це за недолік картини, аніж вбачати в цьому тілесну ваду зображуваної особи. Зрештою, він відтворював тільки ту частину лиця, яку міг показати цілою. Серед його творів є зображення вмираючих, а які з них найзнаменитіші — не легко сказати.

91. Його Венеру, яка виходить з моря, імператор Август помістив у храмі свого батька Цезаря. Ця Венера грецьки називається Анадіомена. Грецькі вірші, які її славили, своєю популярністю помножили і славу художника⁸². Коли нижня частина цієї картини зазнала пошкодження, не можна було знайти нікого, хто міг би її відновити. Взагалі картина розпалася, тому що дерево прогнило, і замість неї Нерон у час свого правління⁸³ казав поставити іншу, намальовану рукою Дорофея.

92. Почав Апеллес на острові Кос малювати іншу Ве-

неру з наміром створити ще кращу картину від першої. Але заздрісна смерть не дала йому змоги завершити цей твір: виконана була тільки його частина, і не знайшлося нікого, хто міг би продовжити його роботу на підставі збережених ескізів. Намалював Апеллес також Александра Великого у вигляді громовержця⁸⁴ для храму Діани Ефеської за 20 талантів золота. Коли дивився на неї, складається враження, що пальці царя виступають з картини, а грім взагалі немов поза картиною. Хай читач зважить, що все це було намальовано лише чотирма фарбами. Плату за цю картину Апеллес одержав золотою монетою за вагою, а не за лічбою.

93. Намалював Апеллес жерця Діани Ефеської Мегабіза на чолі процесії, а також Кліта⁸⁵ на коні, як той поспішає на війну в супроводі зброєносця, який подає на його вимогу шолом. Зайва річ перелічувати, скільки разів він малював Філіппа й Александра. Подив викликає в Самосі його зображення Габрона⁸⁶, царя Карії Менандра⁸⁷ в Родосі, подібно Антея, а в Александрії портрет трагічного актора Горгостена, у Римі — Кастор і Поллукс разом з Перемогою й Александром Великим, а також уособлення Війни з руками, зв'язаними ззаду, поруч з Александром Великим, який їде як тріумфатор на колісниці.

94. Обидві ці картини імператор Август наказав поставити в найбільш багатолюдних частинах свого форуму, виявляючи цим достатньо скромність і простоту, але імператор Клавдій визнав за краще вирізати на цих картинах лице Александра і замінити його лицем Августа. Пензлю Апеллеса належить, як гадають, зображення Геркулеса, який відвернувся, в храмі Діани⁸⁸, причому — а це надзвичайно складно — лице його майже видно, а не лише можна догадатися, як воно виглядає. Намалював він також оголеного героя так достовірно, що картина ця може суперничати з самою природою.

95. Є або був кінь, намальований Апеллесом у момент гонок, причому за оцінкою картини звернувся він не до

людей, а до німих чотириногих. Зваживши на те, що його суперники беруть над ним гору, запобігаючи перед конкурсними суддями, він запропонував, щоб були приведені коні і їм показані картини окремих майстрів. Коні заіржали лише перед картиною Апеллеса. І так бувало частіше, коли треба було вдатися до подібної оцінки картини.

96. Апеллес намалював також портрет Неоптолема⁸⁹, який з коня бореться проти персів, Архелая з дружиною і дочкою, Антігона, який у панцирі сидить на коні. Люди, які більше розбираються в мистецтві, з усіх його творінь перевагу віддають картині, на якій зображений саме цей цар на коні, а також цінять зображення Діани в гурті дівчат, котрі приносять жертву богині. Ця картина, либонь, перевершила чарівні рядки Гомера з описом цієї сцени⁹⁰. Малював він також явища, які, власне кажучи, неможливо малювати: громи, блискавки, буревії.

97. Його винаходами користувалися й інші художники. В одному лише ніхто не міг його наслідувати, а саме в тому, що свої завершені картини Апеллес покривав такою тонкою верствою лаку, що він від відбивання світла надавав картинам нового відтінку і захищав їх від пилу і бруду, до того ж він був помітний лише тим, хто розглядав картину, тримаючи її в руках. Додамо, що засіб цей митець застосовував надзвичайно обережно, щоб надмірна яскравість кольорів не разила очей, як це буває з тими, хто виглядає крізь віконні шибки, а на далекій відстані той самий покрив непомітно надавав надто яскравим кольорам темного вилиску.

98. Сучасником Апеллеса був Арістід з Фів⁹¹. Він першим із усіх живописців почав зображати душевний стан і передавати почуття людини — те, що греки називають *éthos*, а також душевні переживання. У виборі кольорів він не показав тонкого смаку. Його пензлю належать такі твори: дитина, яка припадає до грудей матері, що при смерті від рани після здобуття міста ворогами. Відчувається, що мати ще при свідомості і боїться, щоб дитина

не почала ссати кров замість молока, яке пропало. Цю картину Александр Великий забрав у Пеллу⁹², своє рідне місто.

99. Той же Арістід намалював битву з персами, помістивши на цій картині сто чоловік, і одержав від тирана Елатеї Мнасона⁹³ відповідно за домовленістю по 10 мін за кожну постать⁹⁴. Намалював він також гонки колісниць, жінку, котра просить допомогти, так достовірно, що неначе чути її благальний голос, мисливців із здобиччю, портрет Леонтії, коханки Епікура, жінку, яка кінчає з життям з любові до брата, Аріадну й Діоніса. Ці картини можна було оглядати в Римі у храмі Церери.

100. У храмі Аполлона була його картина, яка зображала трагічного актора з хлопцем. Втратила вона свою чарівність через бездарність маляра, якому доручив протерти її претор М. Юній напередодні ігор на честь Аполлона. У храмі Вірності на Капітолії⁹⁵ був виставлений його старик з лірою, який вчить хлопця. Намалював він також хворого, причому похвалам цій картині не було кінця і краю. Майстерність митця цінилась так високо, що цар Аттал⁹⁶ купив одну картину, як кажуть, за сто талантів.

101. Одночасно, як було сказано, творив Протоген. Його батьківщиною був Кавн⁹⁷, місто, яке підлягало родосцям. Попервах він жив у страшних нестатках і віддався своєму мистецтву надзвичайно сумлінно, через що плідність його порівняно з іншими художниками була невелика. Ім'я його вчителя не вдається встановити. Дехто твердить, що Протоген до п'ятдесятого року життя займався розписом кораблів, доказом цього має служити те, що він колись в Афінах, найславнішому місті, розписував Пропілеї — переддвер'я храму богині Афіни — і там намалював знамениті кораблі «Парала» і «Гаммоніаду»⁹⁸ (цей другий називають також «Навсікаєю»), додав у формі орнаменту малесенькі зображення кораблів для того, щоб показати, з якого скромного початку вийшло його мистецтво і на які піднялося вершини⁹⁹.

102. Серед картин Протогена перше місце посідає Іаліс ¹⁰⁰ — картина, яка знаходиться в Римі у храмі Миру. Під час її малювання він харчувався моченими бобами, тому що вони заодно заспокоювали голод і спрагу і в той же час не ослаблювали уваги привабливими смаковими якостями. Цю картину він чотири рази покривав фарбою, щоб протидіяти руйнівній дії часу, так що при зникненні верхньої верстви проглядала нижня. Є на цій картині напрочуд майстерно намальований собака, у зображенні якого частково відіграв свою роль випадок. Митцеві здавалося, що йому не вдалося передати як слід піну в роті пса, що засапався і ледве переводив дух, хоч з усього іншого (річ у нього незвична) він був цілком задоволений.

103. Йому не сподобалась штучність, з якою була передана оця піна, а зменшити її у Протогена якось ніяк не виходило. Вона видавалася йому надмірною і далекою від природності. Одне слово, піна робила враження намальованої, а не такої, що випадає з пащі. Опанований творчими муками, бажаючи, щоб на картині була точно відображена дійсність, а не схожість на неї, Протоген раз по раз витирав те, що намалював, і міняв пензлі, але ніяк не міг догодити собі. Нарешті, розгніваний на штучність, яка впадала в око, Протоген метнув на ненависне місце губку, а вона стерті нею фарби розклала так, як він вперто раніше цього домагався. І ось випадок допоміг йому надати картині достовірність.

104. За прикладом Протогена такого ж успіху домігся Неалк ¹⁰¹, коли він, малюючи чоловіка, який криком стримував коня, передав піну в роті коня, також метнувши губкою. Ось так Протоген показав, як можна послуговуватися випадком.

Через цього Іаліса цар Деметрій ¹⁰², щоб не згоріла картина, не підпалив Родоса, хоч місто це можна було взяти лише з тієї частини, де знаходилась картина, і таким чином з його рук вислизнула можливість перемоги, через те що пощадив картину.

105. У цей час Протоген перебував у своєму приміському городі, який входив у межі табору Деметрія. Незважаючи на неспокійний воєнний час, він не занедбував ні на хвилину роботу над розпочатими творами. Тільки тоді він відірвався від роботи, коли цар запросив його до себе і запитав, звідки у нього така відвага залишатись поза міськими мурами. Протоген відповів: він зробив це тому, бо йому відомо, що Деметрій веде війну з родосцями, а не з мистецтвом. Цар призначив для його охорони варту, радий, що може оберекти ті руки, творіння яких уже раніше пощадив. Щоб не відривати митця надто часто від роботи, сам, хоч і ворог, до нього заходив і, полишивши на мить свої полководницькі справи, серед боїв і руйнування мурів приглядався до роботи художника. Вийшло так, що картину, створену Протогеном у той час, супроводила чутка, немовби він намалював її під мечем.

106. Це Сатир, званий відпочиваючим; тримає він флейту і є доказом того, що художник жив тоді в повній безпеці. Намалював Протоген також Кідіппу, Тлеполема¹⁰³, трагічного поета Філіска¹⁰⁴, який поринув у роздуми, атлета, царя Антігона, маму філософа Арістотеля, який радив йому відобразити подвиги Александра Великого з уваги на їхнє вікопомне значення, але природний нахил і якась художня примха скерували Протогена радше до вищезгаданих сюжетів.

107. У той самий час жив і Асклепідор¹⁰⁵, майстерністю якого захоплювався Апеллес з уваги на пропорції зображуваних ним постатей. Йому тиран Мнасон заплатив за 12 богів по 30 мін за кожного, а Теомнестові¹⁰⁶ по 20 мін за кожного зображеного ним героя.

108. Тут треба також згадати Нікомаха¹⁰⁷, сина й учня Арістіда. Він намалював схоплення Прозерпіни; ця картина зберігається в храмі Мінерви на Капітолії над каплицею богині Юності. На цьому ж Капітолії знаходиться зображення Перемоги, яка тягне за собою вгору колісницю, запряжену четвериком. А подарував її Планк¹⁰⁸, бу-

дучи головнокомандуючим. Нікомах першим почав малювати Улісса в шапці.

109. Намалював він також Аполлона і Діану, Матір богів, яка сидить на леві, а також знаменитих вакханок з сатирами, які до них підкрадаються, далі Скіллу ¹⁰⁹, котра тепер прикрашає храм Миру в Римі. І ніхто з художників не міг зрівнятися з ним щодо швидкості в праці. Передають, що він зобов'язався з доручення сікіонського тирана Арістрата розписати пам'ятник, який той споруджував поетові Телесту ¹¹⁰, причому заздалегідь був визначений день, до якого робота мала бути завершена. А з'явився він, коли вже кінчався строк виготовлення пам'ятника і тиран кипів гнівом, ладен покарати його, але Нікомах протягом кількох днів закінчив роботу йовністю, неймовірно швидко і чудово.

110. Учнями Нікомаха були його брат Арістон і Філоксен з Еретрії. Картина останнього, намальована для царя Кассандра ¹¹¹, яка зображувала битву Александра з Дарієм, ні в чому не поступається будь-якій картині інших художників. Цей же Філоксен написав також пустотливу сцену, коли граються три сатири. Наслідуючи свого вчителя щодо швидкості малювання, він винайшов також деякі простіші і скорочені прийоми живопису.

111. До художників того часу зараховують і Нікофана ¹¹², митця витонченого і зі смаком, так що небагатьох можна порівняти з ним щодо граціозності живописного письма. Але порівняно з Зевксідом і Апеллесом йому не вистачає величі і поваги. Учень Апеллеса Персей, якому той присвятив свій твір про малярство, був сучасником згаданого Нікофана. Учнями ж Арістіда з Фів були його сини Нікерот і Арістон. Твором останнього є увінчаний Сатир з кубком у руці. Учнями Арістона були Анторід і Евфранор, про якого невдовзі буде мова.

112. Доречно тепер додати декілька слів про художників, які вславились картинами в галузі дрібного живопису ¹¹³. До таких належить Піреїк. Своїм мистецтвом він

поступається лише небагатьом і, можливо, несвідомо зашкодив собі своєю тематикою. Річ у тім, що він розробляв теми буденні, все ж, незважаючи на це, зажив неабиякої слави. Малював він цирульні, шевські майстерні, ослів, родину і таке інше. За це його прозвали маляром сміття. Але в трактуванні таких тем він досяг такої досконалості, що його твори цінилися набагато вище, ніж найвизначніші картини багатьох інших.

113. З другого боку, за свідченням Варрона, весь портик Менія ¹¹⁴, що під Старими крамницями на форумі, заповняла одна величезна картина Серапіона ¹¹⁵. Цей митець прекрасно малював театральні декорації, але людину намалювати він не вмів. Зате Діонісій малював тільки людей, звідси його назвали антропографом, тобто малярем людини.

114. Невеликі картини малював і Қаллікл, а також Қалат ¹¹⁶, який зображував сцени комічні; невеликі і великі картини малював Антифіл ¹¹⁷. Саме він намалював славнозвісну Гесіону ¹¹⁸, Александра і Філіппа з Мінервою. Ці картини знаходяться в бібліотеці портику Октавії, в портику Філіппа виставлені його Діоніс, Александр у хлоп'ячому віці, Іпполіт, який налякався випущеного на нього бика ¹¹⁹, в портику Помпея — Кадм і Європа ¹²⁰. Він для жарту намалював якогось Грілла ¹²¹, що своїм виглядом викликає сміх. Звідси цей вид живопису одержав назву гріллів. Сам Қалат походив з Єгипту і вчився у Ктесідема ¹²².

115. Годиться згадати і художника, який розписав храм в Ардеї, тим паче, що йому було надане право громадянства і він був ушанований віршем, написаним на картині такого змісту: «Достойним — достойне: підходяще для цього місця оздоблення храму володарки Юнони, дружини верховного бога, створив своїм розписом Марк Плавтій, уроженець Азії, слава якого лунає далеко й широко. Ардея за це творіння нині і повік буде його славити». Вірш цей написаний старими латинськими буквами.

116. Але не слід відмовляти в славі Студію¹²³, який в час правління імператора Августа першим упровадив дуже приємну новинку — розписувати на стінах порти, дом, краєвиди, гаї, ліси, пагорби, ставки, морські протоки, ріки, береги — все, чого хто собі бажав. Сюди він додавав різні постаті людей, з яких одні прогулювалися, інші пливли на кораблях, інші їхали на суходолі до своїх домів на віслюках або на возах, а ще інші ловили рибу або птахів, полювали або збирали виноград¹²⁴.

117. Властиві його живописному письму чудові зображення хуторів, розташованих серед боліт, через які чоловіки наввипередки переносять жінок, хитаючись, що кидає жінок у переляк. Є в нього, крім того, чимало інших картин смішного і дотепного змісту. Він також першим почав малювати приморські міста, розташовані на відкритих місцях, — картини ці приємні для ока, а коштували недорого.

118. Все ж справжньої слави заслуговують тільки ті художники, які малювали картини на дошках, а не розписували стіни. І мудрість минулих літ поставилась до них з особливою пошаною. Адже вони не розписували стіни будинків на втіху їхніх власників і не прикрашали приватних домів картинами, які мали залишитись на одному місці, і в разі пожежі їх не можна винести. Протоген задовольнявся скромною хатиною у своєму садку, і в житлі Апеллеса не було жодної картини. Тоді ніким ще не оволодівало прагнення розписувати цілі стіни. Всі твори мистецтва були власністю міст, а художник належав усьому світові.

119. У Римі незадовго до правління імператора Августа заживав слави Ареллій, але він ганебно осквернив мистецтво, поставивши його на службу тій жінці, яку любив. Він-бо малював богинь, схожих на його коханок, через те картини Ареллія є свого роду переглядом його наложниць. Був недавно поважний і вимогливий до себе художник-живописець Фамул, але він полюбляв надто яскраві кольори.

120. Його пензлю належала Мінерва, погляд якої був звернений на глядача, звідки б він не дивився на неї. Малював Фамул лише кілька годин на день, причому робив це з важним виглядом, бо незмінно одягнений у тогу, навіть коли працював на підмостках. Усі його твори опинилися в Золотому домі, а поза ним є лише кілька картин його пензля. Після нього повагою користувалися Корнелій Пін і Аттій Пріск, які розписали храми Честі і Доблесті з нагоди відновлення їх імператором Веспасіаном Августом, причому Пріск мав багато спільного із стародавніми митцями.

121. При огляді живопису не можна обійти мовчанням відому оповідку про Лепіда¹²⁵. Річ у тім, що йому, коли він був тріумфіром, в одному місті магістрати відвели для ночівлі приміщення поблизу лісу. На другий день він сердито почав нарікати, що пташиний спів не дав йому спати. Тоді цей гай оточили малюнком дракона, виконаним на довгезелій пергаментовій стрічці. Передають, начебто налякані в такий спосіб птахи замовкли і потім таким засобом можна було їх стримувати від співу.

122. Невідомо, хто вперше почав малювати на воску і практикувати енкаустичний живопис. Дехто вважає його за винахід Арістіда, згодом удосконалений Праксітелем, але існують деякі старіші зразки такого живопису, приміром, Полігнота, а також уродженців Паросу, Ніканора і Мнесілая¹²⁶. Також Еласіпп з Егіни¹²⁷ на своїй картині зробив напис: «Виконав енкаустичним способом». Він, звичайно, не зробив би такого напису, якби до цього часу енкаустика не була винайдена.

123. Передають також, що Памфіл, учитель Апеллеса, малював картини не тільки енкаустичною технікою, а й навчив її Павсія з Сікіона¹²⁸, який перший вславився в цій галузі живопису. Він був сином Бріета і спочатку був його учнем. Крім того, він розписав пензлем стіни будинків у Феспіях, коли проводилось там відновлення розпису, виконаного колись Полігнотом. Загалом вважається, що по-

рівняння цих розписів не випало на користь Павсію, тому що він виступав на змаганнях в невластивому йому виді живопису.

124. Він також перший почав розписувати стелі, бо до нього не було звичаю в такий спосіб прикрашати житла. Малював Павсій невеликі картини, особливо полюбляв малювати дітей. Його суперники пояснювали це тим, що сама техніка енкаустичного живопису повільна. Тим-то, щоб надати їй славу швидкого виконання, Павсій протягом одного дня створив картину, яку назвали «одноденкою», намалювавши на ній хлопця.

125. В молодості він закохався у свою землячку Глікеру, винахідницю вінків. Змагаючись з нею і наслідуючи її, він упровадив в енкастику велике розмаїття квітів. Нарешті намалював він і саму Глікеру, що сиділа з вінком. Картина ця — одна з найзнаменитіших. Одні називають її «жінка, яка плете вінок», інші — «жінка, яка продає вінок», тому що Глікера заробляла на життя, продаючи вінки. Копію цієї картини купив Луцій Лукулл в Афінах на Діонісіях ¹²⁹ за два таланти.

126. Малював Павсій також великі картини, як, наприклад, заколення в жертву биків — картину, яка була виставлена в портику Помпея. Павсій перший впровадив у живопис метод, який пізніше багато наслідувало. По-перше, бажаючи унаочнити довжину тіла бика, він намалював його поверненим головою до глядача, а не збоку, тим не менше враження від розмірів бика було відчутне.

127. По-друге, у той час, як усі інші художники, які хочуть виділити щось на картині, послуговуються ясним кольором, а те, що має бути десь позаду, передають темним кольором, Павсій всього бика і тінь, яка падає від нього, намалював у темному кольорі; з великою майстерністю він відтворив предмет свого зображення завдяки перспективі повністю. Життя своє Павсій провів у Сікіоні, і місто це довгий час було батьківщиною живопису. Згодом Скавр ¹³⁰, будучи еділем, усі картини, які були виставлені для за-

гального огляду, конфіскував за борги цього міста і переправив у Рим.

128. Після Павсія під час 104-ї Олімпіади відзначився з-поміж інших художників істмієць Евфранор¹³¹, про якого була вже мова в розділі про скульпторів. Він творив також велетенські статуї з бронзи і мармуру, ліпив моделі з глини. Евфранор перевершив усіх працьовитістю і вигадливістю, проявив себе якнайкраще у всіх видах мистецтва, не знижуючи художнього рівня своїх витворів. Либонь, він перший відобразив велич героїв і застосував пропорції, але, загалом беручи, його постаті виходили худорлявими, а голови і поодинокі члени тіла — надто великими.

129. Евфранор написав розвідки про симетрію і кольори. Його творами є: кінна битва, група 12 богів, Тесеї¹³². У зв'язку з останньою картиною Евфранор сказав, що Паррасій герой харчувався трояндами, а його — м'ясом. Славнозвісна його картина знаходиться в Ефесі. Це Улісс у нападі удаваного божевілля запрягає вола разом з конем, одягнені в плащі греки роздумують, а їх ватажок ховає меч у піхву¹³³.

130. У той самий час творили: Кідій, картину якого «Аргонавти» купив оратор Гортензій¹³⁴ за 144 000 сестерцій і побудував для неї окреме приміщення у своєму Тускуланському маєтку, і учень Евфранора Антідот¹³⁵. Твором останнього є картина «Воїн з щитом», яка знаходиться в Афінах, а також «Борець і трубач». Ці картини дістали схвальні оцінки, як мало які інші. Сам Антідот виявився більш старанним, ніж плідним художником і суворим у підборі кольорів. Більше вславився він своїм учнем Нікієм з Афін¹³⁶, який особливо вдало малював жінок.

131. Нікій звертав пильну увагу на світлотінь і дуже дбав, щоб намальовані предмети вражали глядача. Його твори такі: Неменя (перевезена з Азії до Рима Сіланом і, як було сказано вище, поміщена в курії)¹³⁷, батько Лібер у храмі Згоди, Гіацинт¹³⁸, яким особливо захоплювався Цезар Август і якого забрав з собою після здобуття Алек-

сандрії. Тому Цезар Тіберій передав цю картину разом з іншою, на якій зображена Даная ¹³⁹, храмові Августа.

132. В Ефесі є його робота — гробниця Мегабіза, жерця Діани Ефеської, а в Афінах — картина, яка зображує на основі Гомера жертвоприношення для виклику померлих ¹⁴⁰. Цієї картини він не захотів продати цареві Атталу навіть за 60 талантів і волів подарувати її своєму рідному місту, бо грошей мав удосталь. Творінням його рук є і великі картини, на яких зображені Каліпсо, Іо, Андромеда ¹⁴¹; сюди належить Александр — окраса портика Помпея, а також сидяча Каліпсо.

133. Йому також приписують зображення чотириногих тварин, а вже найбільш вдало малював він собак. Це той Нікій, що його має на увазі Праксітель, коли відповів на запитання, які з його власних творів з мармуру він найбільше цінує: «Ті, до яких приклав свою руку Нікій». Такої ваги надавав Праксітель поліхромії. Не встановлено достатньо, чи саме цього Нікія, чи якогось однофамільця деякі вчені датують 120-ю Олімпіадою ¹⁴².

134. Нарівні з Нікієм, а інколи і вище, цінують Афініона з Мароней, учня корінфянина Главкіона. Цей художник дещо суворий у кольорах, але, незважаючи на це, привабливий. В його картинах помітна вченість. Він намалював в елевсінському храмі портрет командира кінноти, в Афінах — збори, звані родинними, а також Ахілла, який ховався в дівочому одязі і був викритий Уліссом ¹⁴³. Афініонові належить картина, на якій зображено шість постатей, і, головне, картина, що принесла йому особливу славу, — це зображення конюха з конем. Отже, якби Афініон не помер у молодому віці, хтозна, чи хтось міг би з ним зрівнятися.

135. Відомим став і македонець Гераклід. Спочатку він розписував кораблі, а коли цар Персей попав у полон ¹⁴⁴, переселився в Афіни. Там жив тоді живописець і заодно філософ Метродор ¹⁴⁵, який і в живописі, і у філософії користувався великою повагою. Тим-то, коли Луцій Павел

після перемоги над царем Персеєм попросив афінян, щоб порекомендували йому для навчання його дітей найкращого філософа і живописця для намалювання його тріумфу, вони вибрали Метродора, заявляючи, що він якнайкраще впорається з одним і другим завданням. Це згодом визнав і сам Павел.

136. Тімомах з Візантії¹⁴⁶ намалював під час диктатури Цезаря Аякса і Медею. Картини ці помістив Цезар у храмі Венери-Матері, а коштували вони 80 талантів (атічний талант Марк Варрон обчислює в 6000 денаріїв). З творів Тімомаха однаково високо цінуються: Орест, Іфігенія в Тавріді, Лекітійон — наставник бігунів, знатна родина, чоловіки в грецьких плащах; цю останню картину він намалював так правдиво, що складається враження, ніби вони ось-ось заговорять. Один з них стоїть, другий сидить. Особливо, однак, як усі гадають, йому поталанило в зображенні Горгоні¹⁴⁷.

137. Син і учень Павсія Арістолай належав до дуже поважного розряду живописців. Його твори такі: Епамінонд, Перікл, Медея, Доблесть, Тесей, уособлення аттичного люду, заковання в жертву волів. Декому подобається через свою старанність учень цього ж Павсія Нікофан. Проте помітити й оцінити її можуть хіба що самі художники, а взагалі він мало вибагливий у виборі кольорів і щедро користується жовтою вохрою. Все ж його Сократ¹⁴⁸ усім подобається, і заслужено гарними вважаються такі його картини: Ескулап з дочками Гігією, Еглою і Панацеєю, Ясон і ледар, на ім'я Окн¹⁴⁹, чоловік, зайнятий плетінням каната, що його зразу гризе віслюк.

138. Досі була мова про найвизначніших митців у двох видах живопису, але не обійду мовчанням і тих, хто йде за ними впритул¹⁵⁰. Так, Арістоклід розписав храм Аполлона в Дельфах, Антіліф здобув славу картиною з зображенням хлопчика, який розпалює вогнище, причому від світ вогню падає на дім і без того гарний, а також на обличчя хлопчика, далі зображенням прядіння вовни, де

жінки спритно працюють, Птолемеєм на полюванні, але найбільш він уславився сатиром у шкурі пантери; сатира цього звать «той, що дивиться з висоти». З-під пензля Арістофона ¹⁵¹ вийшла знаменита картина, яка зображує Анкея ¹⁵², пораненого вепром, і Астіпалу, яка розділяє його біль, і картина з зображенням багатьох осіб; видно там: Пріама, Єлену, Довірливість, Улісса, Деїфоба, Обман ¹⁵³.

139. Андробій намалював Скільла ¹⁵⁴, який перерізує канати перського флоту, Артемон — Данаю з розбійниками ¹⁵⁵, які милуються її вродою, царицю Стратоніку ¹⁵⁶, Геркулеса і Деяніру, але найзнаменитіші його картини можна побачити в портику Октавії. Це — Геркулес, який піднімається на небо за одностайною згодою богів, позбувшись смертної плоти після того, як згорів на горі Еті в Доріді, далі сцена Лаомедонта з Геркулесом і Нептуном ¹⁵⁷. Алкімах намалював Діоксіппа ¹⁵⁸, який в Олімпії здобув перемогу в кулачному бою, не піднімаючи пилюки. Койн малював родовідні дерева.

140. Учень Апеллеса Ктесіл став широко відомий завдяки гротескній картині, яка зображувала Юпітера в ту хвилину, коли він у жіночому чепчику, стогнучи як породілля, родить Діоніса серед богинь, які виконують обов'язки повитухи. Клеон уславився своїм Кадмом, Ктесідем — захопленням Ехалії ¹⁵⁹ і Лаодамією, а Ктесіл — образою, яку завдав цариці Стратоніці. Річ у тім, що вона прийняла його без проявів будь-якої пошани, за що він намалював її лежачою в обіймах рибака, якого цариця начебто любила (такі чутки ходили). Цю картину Ктесіл виставив в Ефеському порту, а сам чимдуж відплив. Як не дивно, цариця заборонила забрати цю картину з людських очей, бо на ній вона і рибак були зображені з винятковою достовірністю. Кратін малював комічних акторів у афінському Помпейоні ¹⁶⁰.

141. Евтіхід намалював колісницю, запряжену парою коней, якою править богиня Перемог. Евдор здобув славу своїми театральними декораціями. Він також різьбив ста-

туї з бронзи. Гіппісові принесли славу зображення Нептуна і богині Перемоги. Габрон намалював свою подругу, Згоду і постаті богів, Леонтіск — переможця Арата¹⁶¹ з трофеями і музикантку, Леон — портрет Сапфо, Нейрх — Венеру серед Грацій і Купідонів, Геркулеса в скорботі, який жалкує, що в приступі нестями скоїв злочин¹⁶².

142. Неалк намалював Венеру. Це був художник обдарований і винахідливий; він намалював морський бій між перським і єгипетським флотами¹⁶³. Його бажанням було, щоб глядачі зрозуміли, що бій відбувається на Нілі, вода якого схожа на морську — тому те, чого не міг передати технікою, виразив символом, бо намалював на березі віслюка, який п'є воду, і крокодила, що підкрадається до нього.

143. Ойніс зобразив на картині зібрання родичів, Філіск — майстерню художника, де хлопець розпалює вогонь. Фалеріон намалював Скіллу, Сімонід — Агатарха і Мнемосіну¹⁶⁴, Сим — відпочиваючого юнака, майстерню сукновала, котрий відзначає п'ятиденне свято на честь Мінерви, а також Немесиду — чудову картину¹⁶⁵.

144. Теор намалював чоловіка, який намагає своє тіло, а також Ореста, коли він убиває свою маму і Егісфа¹⁶⁶, Троянську війну на багатьох картинах, що знаходяться в Римі у портику Філіппа, Кассандру (картина ця виставлена в храмі Згоди), коханку Епікура, Леонтіона у роздумах і царя Деметрія. Теон зобразив божевілля Ореста, кіфареда Таміру; Тавріск намалював Дискобола, Клітемнестру, Паніска, Полініка¹⁶⁷, який вимагає повернення йому царської влади, і Капанея.

145. Згадуючи цих митців, не можна поминути одного випадку, котрий набув широкого розголосу. Ерігон, який розтирав фарби малярів Неалку, сам настільки відзначився в живописі, що випередив навіть відомого учня Пасія, брата живописця Егінета¹⁶⁸. Рідкісним і гідним уваги слід визнати те, що останні твори митців, які вони не встигли завершити, як: Іріда¹⁶⁹ Арістіда, Тіндаріди¹⁷⁰ Тімомаха

і згадана уже Венера Арістіда, викликають, як не дивно, куди більший інтерес, ніж повністю закінчені картини. Це, очевидно, тому, що на них видно залишені митцем начерки і його творчі задуми, до того ж до цих картин приваблює скорбота з приводу смерті того чи іншого живописця, руки якого не встигли завершити розпочатий твір.

146. Є ще живописці, яких, щоправда, не обійшла слава, але котрих слід назвати побіжно. Це: Арістід, Анаксандр, Арістобул із Сирії, Аркесіл, син Тісікрата, Корєб, учень Нікомаха, Хармантід, учень Евфранора, Діонісодор з Колофона, Дікеоген, сучасник царя Деметрія, Евтімід, Гераклід з Македонії і Мілон із Сол — учні скульптора Піромаха, Мнасїтей з Сікіона, Мнасїтіл, син і учень Арістоніда, Несс, син Габрона, Полемон з Александрії, Феодор із Самосу і Стадій, учні Нікостена, Ксенон із Сікіона, учень Неокла.

147. У живописі проявили себе і жінки. Тімарета, дочка Мікона, намалювала Діану. Ця картина виконана старовинним письмом, знаходиться в Ефесі. Ірина, дочка і учениця живописця Кратіна, намалювала дівчину (картина ця зберігається в Елевсіні¹⁷¹), Каліпсо — старика і фокусника Феодора, танцюриста Алкістена, Арістарета, дочка й учениця Неарха — Ескулапа, Іайїя з Кізіка, яка все життя була дівцею, в дні молодості Марка Варрона¹⁷² малювала в Римі пензлем і гравірувальною голкою здебільшого жіночі портрети, в Неаполі — старуху на великій картині, а також свій власний портрет, користуючись дзеркалом.

148. В жодного з живописців не було меткішої руки, як у неї, а мистецтво живопису вона опанувала так досконало, що ціна її картин була далеко вищою, ніж картин знаменитих портретистів того часу Сополіса і Діонісія, твори яких заповнюють картинні галереї. Живопису присвятила себе також якась Олімпіада, про яку відомо лише те, що в неї був учень Автобул.

149. В галузі енкаустичного живопису були з давніх-

давен два способи: на воску і на слоновій кості за допомогою гравірувальної загостреної палички. Так було до тієї пори, поки не почали цим способом розписувати кораблі. Тоді виник додатково ще третій спосіб: малювання пензлем на воску, розтопленому на вогні; такому розписові на кораблях не шкодять ні сонце, ні солоня вода, ні вітер.

III. СКУЛЬПТУРНІ РОБОТИ З ГЛИНИ

(«Природнича історія», кн. XXXV, розд. 151—158).

151. Про живопис сказано цілком достатньо. Тепер слід додати декілька слів про ліплення статуй з глини. Першим почав ліпити зображення людей з глини в Корінфі сікіонський гончар Бутад завдяки своїй дочці, яка закохалася в одного юнака і, коли той вирушав у далеку дорогу, обвела тінь його лиця від світла лампи на стіні лініями. Її батько наклав на ці лінії глину і зробив модель, а коли глина затвердла, Бутад разом з іншими глиняними виробами вклав у піч на вогонь¹. Ця модель, за переказом, зберігалася в Німфеї, поки Муммій не зруйнував Корінф².

152. Однак є і такі, які твердять, що ліплення статуй з глини вперше винайшов Ройк і Феодор³, причому набагато раніше, ніж були вигнані з Корінфа Бакхіади⁴, і начебто Демарата, втікача з цього міста⁵ (це той самий Демарат, що в Етрурії став батьком Тарквінія, римського царя), супроводили до Італії скульптори Евхір, Діоп і Евграмм. Вони-то з мистецтвом ліплення статуй з глини ознайомили Італію. Винаходом Бутада є домішування до глини червоної землі або ліплення з червоної глини. Він перший почав доробляти маски на кінці черепичних жолобів на дахах, попервах він виконував їх як барельєфи, а згодом як фігури. Ті, хто продовжував його роботу ліплення з глини, одержали назву модельників.

153. Гіпсові зображення людини з живої моделі першим з усіх відлив Лісістрат-сікіонець, про якого вже була

мова ⁶. Він також перший намагався відтворювати людські обличчя з якнайбільшою точністю, тоді як до нього дбали лише про те, щоб вони були якомога гарнішими. Згаданий вже Бутад винайшов спосіб робити відбитки із статуй, і ця справа так розповсюдилась, що вже жодне зображення чи статуя не виготовлялись без глиняних моделей.

154. Найславнішими митцями ліплення статуй з глини були Дамофіль і Горгас, які водночас були і живописцями. Вони оздобили двома видами мистецтва, якими займалися, храм богині Церери в Римі ⁷ неподалік Великого цирку, причому з грецьких віршових написів виникає, що оздоблення правого боку храму — це робота Дамофіла, а лівого — Горгаса. До побудови цього храму оздоблення храмів було, за свідченням Варрона, етрусського походження. Цей же Варрон повідомляє, що під час відновлення цього храму вирубано стінні рельєфи і встановлено в оздобні рами ⁸, а також знято фігури з даху, і розійшлися вони по різних місцях.

155. А в Афінах Халкостен виготовляв вироби з невипаленої глини, працюючи в тій частині міста, яка від його майстерні одержала назву «Керамік» ⁹. М. Варрон повідомляє, що в Римі він знав якогось Поссіда, який виготовляв з глини яблука і виноград, і то так майстерно, що їх неможливо було відрізнити від справжніх. Цей же Варрон вихваляє Аркесілая ¹⁰, який був у близьких відносинах з Лукуллом; його глиняні моделі купували самі художники за вищу ціну, ніж вироби інших майстрів ¹¹.

156. На форумі Цезаря він спорудив статую Венери-матері, поставлену і наспіх посвячену, поки вона була остаточно закінчена. Лукулл за 600 000 сестерціїв замовив йому виготовити статую Щастя, але смерть одного і другого перешкодила її закінченню. Аркесілай за талант зробив гіпсову модель для римського вершника Октавія, який хотів виготовити з неї кратер. Варрон хвалить також Пасітеля ¹², який назвав моделювання з глини матір'ю скульптури, виливання фігур з бронзи і художнього різьблення;

цей митець, хоч у всіх видах мистецтва досяг високого рівня, ніколи нічого не творив, поки попередньо не виліпив модель.

157. Особливо розповсюдилось мистецтво ліплення з глини в Італії, а найбільше вже в Етрурії¹³. Так, з Вейїв був викликаний до Рима Вулка, якому Тарквіній Пріск¹⁴ замовив виготовити зображення Юпітера для посвячення на Капітолії. Ця статуя була з глини, і тому її звичайно фарбували кіновар'ю. З глини зроблені і колісничі, запряжені четвериком, які знаходились на даху цього ж храму. Про них уже не раз була мова¹⁵. Цей же Вулка виконав і статую Геркулеса, яка ще тепер має в Римі назву від матеріалу, з якого виготовлена, тобто називається глиняним Геркулесом. Ось такі зображення богів були в той час найдорожчими в Римі, і нам нічого соромитись за тих, хто шанував таких богів. Адже золото і срібло не йшло тоді навіть на виготовлення статуй богів.

158. Такі глиняні зображення збереглись по сьогодні в багатьох місцях. А таких фігур на дахах храмів багато як у самому Римі, так і в муніципіях.

IV. ІСТОРІЯ СКУЛЬПТУРИ З МАРМУРУ

(«Природнича історія», кн. XXXVI, розд. 9—44).

9. Скульптурними роботами з мармуру вперше вславились Діпойн і Скілл, уродженці острова Кріт, ще під час панування мідян і до того, як Кір став царем Персії¹, тобто близько 50-ї Олімпіади². Вони переїхали в Сікіон, який довгий час був визначним осередком всілякого роду ремесла. Сікіонці замовили їм виготовлення на громадські кошти статуй богів, але поки вони були виконані, художники, нарікаючи, що їх скривджено, виїхали в Етолію³.

10. Зразу після їх виїзду Сікіон вразили голод, неврожай і слідом за ними невтішна скорбота. Коли жителі Сікіона звернулися за порадою до Дельфійського оракула,

Аполлон Піфійський відповів, що біда минеться, якщо Діпойн і Скілл закінчать статуї богів. Цього сікіонці домоглися шляхом високого оплачення роботи і задоволення всіх вимог художників. Були це статуї Аполлона, Діани, Геркулеса і Мінерви, причому останню статую вразив пізніше грім.

11. Коли Діпойн і Скілл ще жили, на острові Хіос⁴ творив скульптор Мелас, згодом його син Мікіад і, нарешті, внук Архерм, сини якого Бупал і Атеніс стали дуже славними за життя поета Гіппонакта, який творив під час 60-ї Олімпіади⁵. Якщо з їхнім родоводом заглибитись назад, аж до прадіда, то можна переконатись, що початок скульптурного мистецтва припадає на початок Олімпіад⁶.

12. Що стосується Гіппонакта, то його обличчя жахало своєю потворністю, тому його портрет Бупал і Атеніс виставили для насмішки на показ широким колам весельчаків. Обурений Гіппонакт накинувся на них з такими ущипливими віршами, що, як дехто твердить, змусив їх повіситись. Але це не відповідає дійсності, бо на сусідніх островах вони потім вирізьбили багато статуй, наприклад, на Делосі, на яких видніли віршові написи, що Хіос славиться не лише своїми виноградними лозами, а й творіннями синів Архерма.

13. Також іасійці⁷ показують статую Діани, виконану руками цих митців. Розповідають, що на самому Хіосі вміщене високо обличчя Діани їхньої роботи входячим у храм здається засмученим, а виходячим з храму — прояснілим. У Римі їхньої роботи є і статуї, які стоять на даху Палатинського храму Аполлона⁸, а також майже у всіх храмах, побудованих Августом. Твори ж їхнього батька можна було бачити на Делосі і на острові Лесбос.

14. Робіт Діпойна повно було в Амбракії, Аргосі і Клеонах⁹. Усі ці скульптори творили свої статуї лише з білого мармуру з острова Парос. Цей мармур називався, за свідченням Варрона, ламповим, тому що його вирубували в шахтах при світлі ламп. Згодом було відкрито ще більші

породи мармуру, як, наприклад, нещодавно в каменоломнях біля місцевості Луна¹⁰. Про пароський мрамур розповідають таку дивовижну історію: коли каменярі клинами розбивали одну брилу каменю, всередині її начебто виявлялося зображення Сілена.

15. Варто відзначити, що мистецтво виготовлення скульптур з мармуру було далеко старіше від живопису чи лиття статуй з бронзи, бо два останніх види мистецтва почалися разом з Фідієм під час 83-ї Олімпіади, більш-менш на 332 роки пізніше¹¹. Передають, що і сам Фідій виготовляв статуї з мармуру і його Венера — статуя виняткової краси — знаходиться в Римі серед творів портика Октавії.

16. Достовірно відомо, що Фідій учив скульптури афінянина Алкамена, одного з найвидатніших митців. Творів Алкамена збереглося дуже багато в різних храмах Афін, а за міськими мурами знаходиться славнозвісна статуя Венери, так звана Венера в садах. Кажуть, що до її остаточної обробки приклав руку сам Фідій.

17. Його учнем був також Агоракріт з Паросу, милий Фідію і за свою юність, через те, як передають, славетний митець багато із своїх творів подарував Агоракрітові, щоб він видав їх за свої. Обидва ці учні Фідія змагались між собою, коли працювали над статуєю Венери. А переміг Алкамен не завдяки художній цінності твору, а через те, що голосування було проведено між афінськими громадянами, а ці віддали перевагу Алкаменові перед чужинцем Агоракрітом. Тим-то Агоракріт продав свою статую, за переказом, з умовою, щоб вона не потрапила в Афін, і назвав її Немесідою¹². Вона знаходиться в аттичному демі Рамнунті. М. Варрон цинив її більше, ніж усі інші статуї. У самих Афінах у храмі Великої матері богів можна побачити інший твір Агоракріта.

18. Ті, хто бачив чудесну статую Юпітера Олімпійського, не сумнівається в тому, що найславніший художник у світі — Фідій. Але для того, щоб інші, хто не бачив його творів, знали, що недарма його славлять, наведемо декіль-

ка прикладів, які дадуть уявлення про його обдаровання. Не буду тут посилатися ні на красу Юпітера, ні на розміри статуї Мінерви, вирізьбленої Фідієм для Афіні¹³, у 26 ліктів заввишки (виконана вона із слонової кості і золота). Зверну лише увагу на те, що на опуклій частині щита цієї богині він викарбував битву амазонок, а на увігнутій — бій богів і гігантів, на сандаліях — бій лапітів і кентаврів. Так він використовував будь-які частини скульптури, аби проявити свою майстерність.

19. Те, що викарбувано ним на цоколі статуї, називають народженням Пандори¹⁴; при її народженні присутні боги в кількості двадцяти. Знавці мистецтва в захопленні від чудової статуї богині Перемоги, золотої змії, зображеної під самим списом Мінерви, а також від сфінкса. Це я сказав лише мимохідь про митця, якого слова людської мови неспроможні достатньо похвалити, та й заодно для того, щоб усі усвідомили, що майстерність цього незрівнянного митця однаковою мірою проявилася і в дрібницях.

20. Час життя Праксітеля ми подали при розгляді творців бронзових статуй; славою своїх мармурових творінь він перевершив навіть самого себе. Його твори в Афінах знаходяться на Кераміку¹⁵, але першість серед усіх творів не тільки Праксітеля, а й взагалі всього світу належить Венері його різця. Щоб її побачити, багато людей задля неї паломничали на Кнід. Праксітель одночасно виконав і виставив на продаж дві статуї Венери: одна була одягнена, і через те її воліли придбати жителі Коса, які під час купівлі мали право вибору. На них була визначена однакова ціна, але жителі Коса вибрали Венеру в одязі, тому що цю статую визнали скромнішою і серйознішою. Ту, від якої відмовилися жителі Коса, купили кнідяни. А якою різною була слава однієї і другої!

21. У кнідян пізніше хотів її купити цар Нікомед¹⁶, обіцяючи за неї сплатити всі борги міста, а були вони величезні. Все ж кнідяни воліли все перетерпіти, ніж продати статую, і добре зробили, бо саме цією статуєю Праксі-

тель прославив Кнід на весь світ. Будинок, де знаходиться ця статуя, весь відкритий, так що її можна оглянути з будь-якого боку, причому вважають, що статуя ця була виконана при сприянні самої богині. Вона викликає однаковий подив, незалежно з якого боку дивитись на неї.

22. На Кніді знаходяться й інші твори з мармуру іменитих художників, як: Діоніс — один різця Бріаксіда¹⁷, другий — Скопаса¹⁸, а також статуя Мінерви. Немає іншого більш переконливого доказу слави Праксітелевої Венери, як те, що з усіх статуй лише вона одна приковує до себе увагу. З-під різця цього ж Праксітеля вийшла статуя Купідона¹⁹, з приводу якої Цицерон дорікав Верресові у своїй промові. Заради неї любителі мистецтва відвідували місто Феспії, а тепер вона стоїть в галереї Октавії.

23. Праксітелю належить ще інший Купідон, оголений, котрий знаходиться в Паріоні, колонії Пропонтіди. Ця статуя славою дорівнює Кнідській Венері. У Римі з творів Праксітеля є такі: Флора, Тріптолем²⁰, Церера — всі три в Сервілієвих садах²¹, статуї Доброї долі і Доброго наслідку на Капітолії, далі Менади, так звані Тіїяди і Каріатіди, а також Сілени — в збірці творів мистецтва Асінія Полліона²², крім них, ще Аполлон і Нептун.

24. Син Праксітеля Кефісодот успадкував талант скульптора у свого батька. Славиться його знаменита група борців, яка зберігається у Пергамі²³; у глядача складається враження, неначеб пальці борців упилися в тіло, а не в мрамур. У Римі знаходяться такі витвори Кефісодота: Латона в Палатинському храмі, Венера в збірці творів мистецтва Асінія Полліона, а в храмі Юнони — Ескулап і Діана.

25. Скопас суперничає щодо слави з двома вищезгаданими митцями. З-під його різця вийшли скульптури Венери і божества любовної туги. На острові Самофракії²⁴ їх ушановують за допомогою дуже врочистих обрядів. Вирізьбив цей художник Аполлона Палатинського, славетну сидячу Весту з двома світильниками в Сервілієвих садах;

подібні світильники є в збірці Асінія Полліона, крім них, ще Канефора цього ж Скопаса.

26. Але особливо цінуються скульптури, які є в храмі Гнея Доміція²⁵ на території цирку Фламінія. Це: група, яка зображує Нептуна, Фетиду і Ахілла, Нереїд, сидячих на дельфінах, китах і гіпопотамах, тритонів, почет Форка, акул і багато інших морських тварин. Усе це творіння рук Скопаса. Чудовий цей твір приніс би йому безсмертну славу, навіть якби він був єдиним в його житті. Далі. Крім вищеназваних творів Скопаса і нам невідомих, є ще сидячий, колосальних розмірів, Марс його ж різця в храмі Брута Галлецького²⁶ біля згаданого вже цирку, і там же стоїть статуя Венери без одягу. Статуя ця перевершує уславлену статую Венери роботи Праксітеля і могла б принести честь будь-якому іншому місцю.

27. У Римі, щоправда, є безліч мистецьких шедеврів, але неуважність і ще більшою мірою зайнятість всілякого роду справами і обов'язками відтягують римлян від вдумливого оглядання творів мистецтва. Бо для того, щоб захоплюватися ними, потрібне дозвілля і спокійне оточення. З тої причини невідомий творець тієї Венери, яку імператор Веспасіан велів помістити серед інших творів мистецтва в храмі Миру. Достойна вона, безперечно, гучної слави раніше створених скульптур.

28. Подібно немає певності, хто створив скульптуру, яка зображує загибель дітей Ніуби (знаходиться вона в храмі Аполлона, побудованому Сосієм²⁷): Скопас чи Праксітель. Так само не встановлено, різцю якого митця належить статуя Януса, що її подарував Август храмові цього бога, привезена з Єгипту, а дійти до істини тим важче, що вона вже тепер покрита золотом. Подібне питання виникає у зв'язку із статуєю Купідона, який тримає блискавку (зберігається вона в портику Октавії²⁸). Одне лише не підлягає сумніву, що в той час, коли статуя ця була створена, першим вродливцем був Алківіад²⁹.

29. Існує чимало статуй, які належать до цієї школи

і усім подобаються, хоч імена їх виконавців невідомі. Це: чотири сатири, з яких один несе на плечах бога Лібера, вкритого плащем, другий — богиню Ліберу³⁰, подібно зображену, третій заспокоює розплакану дитину, четвертий з кубка тамує спрагу товариша; а також дві богині вітрів, які розмахують своїми шатами, немов крилами. Не менша суперечка точилась навколо питання, хто виконав Олімпа і Пана³¹, а також Хірона³² з Ахіллом (статуї ці знаходяться біля огорожі для передвиборних зборів). Особливо прикро це тому, що, за слухами, ці твори визнано недостойними того, щоб за них головою відповідати.

30. Скопас мав серед сучасників суперників в особі Бріаксіда³³, Тімофея³⁴ і Леохара³⁵, про яких слід вести мову одночасно тому, що вони разом працювали над рельєфами Мавзолея. Мавзолей — це гробниця, споруджена царку Карії Мавзолу³⁶ його дружиною Артемісією. А помер Мавзол на другому році 107-ї Олімпіади. Заслугою згаданих митців є те, що споруда ця вважалась одним з семи чудес світу. Південний і північний боки її тягнуться на 163 стопи, лицьові боки її коротші; весь обвід становить 440 стіп, висота її сягає 40 ліктів, опоясана вона 36 колонами; таку будівлю, оточену довкола колонами, греки називали «крилом».

31. Над рельєфами східного боку працював Скопас, північного — Бріаксід, південного — Тімофей, західного — Леохар. Не встигли митці завершити свою роботу, як померла цариця. Але вони не припинили різьбити, поки не довели роботу до кінця, бо вважали, що цей пам'ятник принесе славу не лише їм самим, а й прославить мистецтво взагалі. Додам, що і понині не вгаває суперечка, чия робота досконаліша. До них приєднався ще п'ятий митець. Річ у тім, що над колонадою підіймається піраміда, яка своєю висотою дорівнює нижній частині споруди, звужуючись 24 ступенями у гострокінцевий вершок. На вершині піраміди вміщена мармурова колісниця, запряжена четвернею роботи Пітіса.

32. З-під різця Тімофея вийшла статуя Діани, яка знаходиться в Римі на Палатині у храмі Аполлона; цій статуї голову заново доробив Авіаній Евандр ³⁷.

Великий подив викликає у глядачів Геркулес роботи Менестрата і Геката ³⁸ в Ефесі на храмовій ділянці зразу за храмом богині Діани; доглядачі храму просять відвідувачів берегти очі при огляданні цієї статуї; так сильно блищить мармур. Не менше ціняться Харити ³⁹ в афінських Пропілеях роботи Сократа ⁴⁰, але не однойменного живописця, хоч деякі вважають, що це одна і та сама особа.

33. Творінням Мірона є п'яна старуха — знаменита статуя, яка зберігається в Смирні. Азіній Полліон, як людина, одержима мистецтвом, зробив свою збірку творів скульптури доступною для широкого загалу. До них належать: Кентаври, які несуть німф різця Аркесілая ⁴¹, Феспійки ⁴² Клеомена, Океан і Юпітер Антіоха, Аппіади ⁴³ Стефана, Гермерот ⁴⁴ Тавріска, не того славетного карбувальника по сріблу, а Тавріска з Тралл ⁴⁵, Юпітер — покровитель гостинності роботи Папіла, учня Праксітеля.

34. Зет з Амфіоном і Дірка з биком і оковами — вся група виконана з одного кусня мармуру Аполлонієм і Тавріском і привезена в Рим з Родосу. Художники ці порушили спірне питання свого батьківства: вони заявляли, що їх батьком вважається Менекрат, а насправді ним був Артемідор. У цій же збірці є славетна статуя Діоніса роботи Евтіхіда, а біля портика Октавії — статуя Аполлона різця Філіска з Родосу в храмі цього бога, а також Латона і Діана, дев'ять Муз і другий Аполлон, оголений.

35. Статую Аполлона з лірою в руці, яка знаходиться в згаданому храмі, виконав Тімархід ⁴⁶, статую Юнони у храмі цієї богині ⁴⁷ — Діонісій, іншої богині — Полікл, Венери, яка там знаходиться, створив Філіск ⁴⁸, інші статуї — Пасітель ⁴⁹. Той самий Полікл і Діонісій, сини Тімархіда, виконали спільно статую Юпітера, яка стоїть у сусідньому храмі; Пана і Олімпа як борців вирізьбив Геліо-

дор⁵⁰. Це друга знаменита на весь світ скульптура, яка зображує сплетення тіл борців⁵¹. Венеру під час купелі зобразив Дедал, іншу — стоячу — Поліхарм.

36. Дуже високо ціниться твір Лісія, як це можна судити з того, що його помістив на честь свого батька божественний Август на Палатині над тріумфальною аркою в окремій ніші, прикрашеній колонами. Це група, до складу якої входить колісниця, четверик, Аполлон і Діана — все викуте з одного каменя. У Сервілієвих садах бачу уславлені творіння: Аполлона роботи знаменитого карбувальника на бронзі Каламіда, кулачників — Деркіліда, портрет історика Каллісфена⁵² — твір Амфістрата.

37. Потім небагато скульпторів сягнули вершин слави. Славі деяких творців визначних скульптур заважає кількість митців, які співпрацювали при їх створенні, бо в такому випадку жоден з них не може мати права на всю славу, а всіх назвати славними однаковою мірою важко. Так, наприклад, мається справа з Лаокооном, який знаходиться в палаці імператора Тіта. Цей твір по праву слід поставити вище від будь-яких пам'яток живопису і скульптури. З одного мармурового блоку, як між собою домовились, виконали Лаокоона і його синів, а також дивовижні звиви змії найвизначніші митці Агесандр, Полідор і Афінодор — всі три родосці⁵³.

38. Подібно палатинські палаци імператорів наповнили своїми досконалими статуями Кратер з Піфодором, Полідевкт з Гермонаєм, ще один Піфодор з Артемоном і Афродісій з Тралл, який працював одноосібно. Пантеон Агріппи прикрасив Діоген з Афін; визначними пам'ятками мистецтва вважаються каріатиди, які стоять на колонах храму, а також статуї на самому даху, які через те, що вміщені дуже високо, не удостоїлись великої слави.

39. Не здобула собі слави і місця в храмі статуя Геркулеса, біля якої пунійці щорічно приносили людські жертви⁵⁴. Стоїть вона на землі перед входом у портик із зображенням різних народів⁵⁵. Поблизу храму Щастя

стояли Феспіади ⁵⁶. В одну з них, як повідомляє Варрон, закохався римський вершник Юній Пісцікул.

40. Викликає подив і Пасітель, який написав п'ять томів про твори мистецтва, славні на весь світ. Народився він на грецькому узбережжі Італії і одержав римське громадянство, коли його надавали грецьким містам в Італії. Пасітель виконав статую Юпітера із слонової кості, яка знаходиться в храмі Метелла ⁵⁷, там, де веде дорога на Марсове поле. А пережив він таку пригоду: одного разу в доках, де тримали привезених з Африки диких звірів, він різьбив, дивлячись на лева, його зображення. У цей час з іншої клітки вирвалась пантера з великою небезпекою для заглибленого в роботу митця. Кажуть, що Пасітель створив дуже багато скульптурних творів, але, на жаль, не згадуються їх назви.

41. Варрон дуже хвалить також Аркесілая. У нього начебто була мармурова левиця різця цього художника, з якою гралися крилаті Купідони: одні з них тримали її на прив'язі, інші змушували пити з рога, ще інші взували на її лапи черевики. Усе це було зроблено з одного кусня каменю. Цей же Варрон повідомляє, що Копоній ⁵⁸ виготовив 14 статуй, які зображали різні племена і розміщені були навкруг театру Помпея ⁵⁹.

42. Я особисто знайшов відомість, що Канах ⁶⁰, ушавлений виконавець бронзових статуй, виконував також статуї з мармуру. Не годиться обійти мовчанням Саври і Батраха ⁶¹, які працювали при будові святилищ, що знаходяться в межах портику Октавії. Дехто гадає, що були це люди дуже багаті і на свої кошти спорудили ці будівлі в надії, що за те на них будуть викарбувані їхні імена з подячним написом. Коли їм у цьому було відмовлено, вони в інший спосіб поставили на своєму. У кожному разі ще й сьогодні фігурують на круглих підставах колон викарбувані ящірка і жаба, які відповідають іменам скульпторів.

43. Із згаданих святилищ у храмі Юпітера твори живописного мистецтва і решта прикрас насичені жіночими

сюжетами, немовби це був храм богині. Річ у тім, що храм будувався для Юнони, але, як мовить переказ, носильники, коли вносили статуї, переплутали їх. Такий стан шанобливо збережено, неначеб самі боги між себе розподілили свої оселі. Тим-то і в храмі Юнони обстановка така, яка повинна бути в храмі Юпітера.

Є митці, котрі вславились мініатюрними виробами з мармуру. До таких належить Мірмекід, колісницю якого з візничим затуляла муха своїми крилами, і Каллікрат⁶², який виготовив мурашки такі дрібненькі, що ні їх ніжок, ні інших частин тіла неозброєним оком ніяк не побачиш.

44. Ось стільки сказано про скульпторів, що творили з мармуру, про тих митців, які зажили великої слави.

Переклад Я. У. Кобова, Ю. В. Цимбалюка

АНТИЧНЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО У ВИКЛАДІ ПЛІНІЯ СТАРШОГО

Дуже важливим джерелом для пізнання античного образотворчого мистецтва є твір Гая Плінія Секунда Старшого (23—79 рр. н. е.) «Природнича історія».

Пліній був високоосвіченою людиною, ерудитом, який безмежно любив науку і цікавився всіма галузями знання: писав на теми літератури, мовознавства, риторики, історії, військової справи (твори такого змісту не збереглися), але з особливим захопленням він вивчав історію природознавства. В результаті виник об'ємистий твір з 37 книг (завершений у 77 р. н. е.), який дійшов до наших днів під назвою «Природнича історія». Це перша в Європі енциклопедія природознавства. В ній Пліній зібрав усе, що міг вибрати із значної наукової літератури природознавчого змісту (він цитує 327 давньогрецьких і 146 римських учених). Енциклопедія Плінія висвітлює питання космографії, астрономії, фізики, географії, етнографії, сільського господарства, зоології, ботаніки, медицини, мінералогії, металургії, тех-

ніки. Розповідь пересипана цінними даними з біографії людей науки, філософів, художників, винахідників, лікарів.

Пліній не вивчав природу безпосередньо: свої знання про неї він черпав з праць інших авторів. Заслуга Плінія в тому, що він був популяризатор науки — розумний, відданий справі поширення знань у римському суспільстві.

«Природнича історія» Плінія протягом багатьох століть, зокрема в античності і середні віки, служила основним підручником природознавства, з неї робили витяги для складання посібників з різних галузей науки (медицини, мінералогії, географії тощо). Вона підтримувала інтерес до природи, заохочувала до пізнання навколишнього світу. Плінія довгий час цінили як ученого-натураліста, поки розвиток науки не знецінив вартість його відомостей про природу, фізику, медицину та інші дисципліни. Твір Плінія сьогодні зберігає історико-пізнавальне значення як незамінний матеріал для встановлення тогочасного рівня природознавства.

«Природнича історія» Плінія містить цінні відомості з історії мистецтва. В останніх книгах енциклопедії (кн. XXXIII—XXXVII), присвячених неорганічній природі, Пліній, ведучи мову про метали, мармур, фарби, глину, відводить багато місця образотворчому мистецтву — історії живопису і скульптури, переліку художників, описові їх творів — картин і статуй. Так, у XXXIV книзі (розд. 49—93), коли мова зайшла про бронзу, у зв'язку з нею виникає розповідь про виготовлення статуй з бронзи, хто займався цим видом мистецтва, якими творами вславився. Аналогічно в XXXV книзі з розмови про фарби та їх хімічний склад Пліній переходить до історії живопису, характеристики його представників та їх картин (розд. 15—149). У цій же книзі (розд. 151—157) в зв'язку з глиною він розповідає про використання глини в мистецтві (моделі і скульптурні зображення з глини). А в XXXVI книзі, коли дійшло до розмови про мармур, логічно виникає огляд розвитку скульптурного мистецтва з мармуру (розд. 9—

43). У результаті цього в енциклопедії Плінія намальована широка панорама історії античного, в основному давньогрецького, пластичного мистецтва в двох його головних видах — скульптурі і живописі.

Як у викладі природознавчих дисциплін, так і в нарисі образотворчого мистецтва Пліній користувався літературою, яка займалася питаннями теорії та історії живопису і скульптури, досліджувала стилі, характеризувала різні школи в мистецтві. Такі праці грецькою мовою почали з'являтися незабаром після смерті Арістотеля. Піонером у цьому відношенні був Ксенократ із Сікіона (перша половина III ст. до н. е.), який у своєму трактаті накреслив розвиток давньогрецького образотворчого мистецтва від середини V ст. до кінця IV ст. до н. е., характеризував творчість і стиль художників.

Мистецтвознавчі питання порушував у своїх творах й історик Дуріс з острова Самос (III ст. до н. е.), письменник великої ерудиції, який, крім творів історичного змісту, писав на теми літературознавства, мистецтва, театру. Він розповідав про живописців, скульпторів, карбувальників по сріблу і бронзі, називав їх головні твори, давав їм оцінку, цікавився біографією художників, вплітав оповідки про їхнє суперництво між собою, історії з їх приватного життя. Він був одним з родоначальників описової естетичної літератури.

Трактати з історії скульптури та живопису писав і Антігон з Каріста (друга половина III ст. до н. е.), який застосовував оригінальний спосіб характеристики митців, даючи оцінку тому чи іншому творові мистецтва у формі епіграм. Розвідкою про найвидатніших скульпторів уславився в першому столітті до нашої ери давньогрецький скульптор Паситель.

Кого із згаданих мистецтвознавців якою мірою використовував Пліній у своїй «Природничій історії» — вирішити важко, оскільки їхні праці не збереглися до наших днів. Зате не підлягає сумніву, що з римської наукової літера-

тури, Пліній використав, як впливає з його посилян, твори римських письменників М. Теренція Варрона (I ст. до н. е.), Корнелія Непота (I ст. до н. е.) і М. Ліцінія Красса Муціана (I ст. н. е.). Ще одним із джерел, використаним у «Природничій історії», могли стати давньогрецькі довідники про художників, укладені в алфавітному порядку. Чималу інформацію про твори мистецтва, нагромаджені в Римі (а їх були незліченні тисячі), Пліній сам зібрав, відвідуючи різні храми, бібліотеки, галереї, збірки статуй і картин приватних осіб (наприклад, знамениту колекцію Асінія Поліона) і студіюючи їх інвентарні книги.

Зразком для нарису розвитку античного образотворчого мистецтва послужили Плінію праці грецьких дослідників, побудовані на хронологічному принципі, які подавали історію того чи іншого виду мистецтва від зародження до його розквіту. Так, у плані поступової еволюції накреслений ним розвиток техніки живопису, починаючи з 420 р. до н. е., від елементарних зародків у вигляді простих контурів до тематичного розмаїття, повної багатобарвності і технічної досконалості. Пліній вдало відзначив переломи у живописному мистецтві, пов'язані з іменами Евмара, Кімона, Панета, Полігнота, Аполлодора, Зевксіда, Паррасія, Тімомаха і Апеллеса, найбільше уваги присвятивши останньому (кн. XXXV, розд. 79—87). На хронологічному принципі побудований виклад розвитку виготовлення статуй із бронзи (від 448 р. до н. е.) і мармурової скульптури (від 580 р. до н. е.) з особливим відзначенням внеску в скульптурне мистецтво Фідія, Мірона, Поліклета, Леохара, Лісіппа, Скопаса, Праксітеля, Піфагора та інших.

В основному картина розвитку образотворчого мистецтва, яку дав Пліній, достовірна: вчений зумів показати зародження живопису і скульптури, висхідну лінію і зниження їх ідейного і художнього рівня в період Римської імперії. Виклад Плінія дуже стислий, інколи він зводиться до сухого переліку імен митців та назв картин чи скульп-

тур, рідко дається опис якогось мистецького твору, а ще менше оцінка його художньої цінності — тобто в творі відсутній естетичний аналіз тієї чи іншої пам'ятки образотворчого мистецтва, трапляються хронологічні неточності. Видатним майстрам пензля чи різця, як, наприклад, вищезгаданим, Пліній приділяє більше уваги, при маловідомих його інформація дуже лаконічна. Сюжети античним художникам постачали, як видно з «Природничої історії», здебільшого міфологія, частково література, зокрема поеми Гомера, далі історія (наприклад, битва при Марафоні й Саламіні, походи Александра Македонського). Хоч Пліній не мав глибоких знань з мистецтвознавства і не виявляв особливого інтересу до мистецтва, все ж попри всі недоліки зібрані ним відомості про античних живописців і скульпторів, їхні біографічні дані, датування їх творчості, тематику їхніх творів унікальні. Вони мають неоціненну вагу для істориків мистецтва. Досить сказати, що Пліній називає близько 120 імен живописців, 180 імен скульпторів, 260 картин і 350 статуй. Якби не Пліній, то ми, наприклад, не знали б, що творцями знаменитої скульптурної групи «Лаокоон» була трійця родоських митців: Агесандр, Афінатор і Полідор. Коротко кажучи, без «Природничої історії» Плінія важко уявити собі ґрунтовну історію античного мистецтва. Вона і «Опис Еллади» грецького письменника Павсанія (II ст. н. е.) — основні джерела з історії образотворчого мистецтва стародавніх греків і римлян.

Стиль Плінія досить сухий, лише інколи римський енциклопедист намагається оживити одноманітність викладу різними оповідками й історіями анекдотичного змісту. Так, у розповідь про картини, виставлені на римському форумі (кн. XXXV, розд. 25), вставлена дотепна відповідь, яку дав оратор Л. Луціній Красс надокучливому свідкові на суді. В іншому місці (кн. XXXV, розд. 65) розповідається про двох живописців Зевксіда і Паррасія, з яких один намалював виноград так достовірно, що горобці злітали до картини, гадаючи, що це справжні грона, а другий — по-

лотнище так майстерно, що його натуральним виглядом обманув суперника. З метою урізноманітнення викладу вміщена оповідка про відвідини Апеллеса в майстерні Протогена на острові Родос (кн. XXXV, розд. 81—82). Таке ж призначення анекдота про Лепіда, якому пташиний спів не давав спати (кн. XXXV, розд. 120).

Оповідку-анекдот про Апеллеса і шевця (кн. XXXV, розд. 85) майстерно використав О. С. Пушкін для написання своєї відомої притчі «Швець»:

Якось-то швець та розглядав картину
І помилку відзначив на взутті;
Художник пензля взяв у ту ж
хвилину,
Поправився,— а той у простоті:
«Обличчя намальоване тут криво...
Занадто голі груди в цих жінок...»
Тут Апеллес гукнув нетерпеливо:
«Суди не вище чобота, дружок!» *

«Природнича історія» Плінія перекладалась багатьма мовами світу. Існують і окремо видані переклади з коментарями тих частин енциклопедії, які присвячені античному мистецтву.

* Переклад С. Олійника.

Арістотель ПРО МИСТЕЦТВО УРИВКИ

¹ *Стадій* — давньогрецька міра довжини, становить приблизно 177, 6 метра.

² *Фідій* — славетний афінський скульптор, живописець і архітектор (V ст. до н. е.). Керував художнім оздобленням афінського Парфенону, створив багато прекрасних статуй, між ними й Зевса Олімпійського, яку вважали чудом світу, і величну статую Афін-Паллади.

³ *Поліклет* — видатний давньогрецький скульптор і теоретик мистецтва другої половини V ст. до н. е. Найбільш відомі його статуї: «Дорифор» («Списоносець»), «Поранена амазонка», «Діадумен» (статуя юнака з пов'язкою переможця). У трактаті «Канон» Поліклет теоретично обґрунтував систему ідеальних пропорцій людського тіла.

⁴ *Павсон* — афінський живописець другої половини V ст. до н. е. Арістофан згадує його у своїх комедіях як митця з нахилом до сатиричного і карикатурного зображення дійсності.

⁵ *Полігнот* — видатний давньогрецький живописець (V ст. до н. е.), діяльність якого пов'язана з Дельфами, Платеями та, головним чином, з Афінами. Славився настінними розписами на епічно-міфологічні мотиви («Загибель Трої», «Битва греків з амазонками та кентаврами») та історичні теми («Маратонська битва»). Своїми картинами і розписами він прикрасив «Строкатий портик» в Афінах, храм Афін в Платеях та «Будинок зібрань» («Лесхе») у Дельфах. Його твори відзначались майстерністю малюнка, ідеальною красою і глибоким ідейним змістом. Тому Арістотель у «Політиці» (кн. VIII, розд. 5) рекомендував молоді дивитись на картини Полігнота.

⁶ *Діонісій* — живописець, сучасник Полігнота, представник живописного портрета, поборник реалістичного напрямку в мистецтві, уродженець Колофона в Малій Азії.

⁷ Пол — софіст, учень Горгія (V—IV ст. до н. е.). Цитований вислів Пола походить з твору Платона «Горгій».

⁸ Геродот (бл. 484—425 рр. до н. е.) — знаменитий давньогрецький історик, автор твору про греко-перські війни в дев'яти книгах.

⁹ Арістотелівське визначення історії як розповіді про одиничні події може бути правильним щодо античної історіографії, а не щодо сьогоднішньої історичної науки, яка має справу не тільки з одиничним, але й з загальним. На це звернув увагу вже М. Г. Чернишевський в рецензії на переклад «Постики», зроблений Б. Ординським (рецензія була надрукована в журналі «Современник», 1854, т. 45, с. 1 і далі).

¹⁰ Мусей — міфічний поет і віщун.

¹¹ Про «очищення» (катарсис) мова йде також у шостому розділі «Постики». Визначаючи там трагедію, Арістотель відмічає, що вона, «викликаючи жаль і страх, спричинює очищення подібних афектів». Таким чином, на думку філософа, трагедія викликає у глядача почуття жалю та жаху і через те справляє на нього «очищаючий» (катарктичний) вплив; але Арістотель не пояснює, в чому полягає таке очищення. Відсутність роз'яснення поняття «очищення» з боку Арістотеля породила величезну наукову літературу, різні тлумачення катарсису. Суть етичної теорії полягала в тому, що трагедія «очищає», тобто облагороджує почуття людей, приносить глядачам духовне очищення. Більш переконалим є погляд, що 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.

¹² Сирени — міфічні напівжінки-напівриби, які приманювали чарівним співом мореплавців і вбивали їх.

Невідомий автор 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 ПЕРШИЙ

¹ *Постумій Теренціан* — невідомий молодий римлянин знатного походження, який готувався до громадської діяльності, учень автора трактату «Про високе».

² *Цецілій*, див. Статтю.

³ Вислів, який одні приписують філософу Піфагору, інші — великому ораторові Демосфену.

⁴ Термін «оратор» слід розуміти ширше — як «прозаїк».

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

¹ Постулат стилістичної міри і відповідного моменту, обгрунтований основоположником давньогрецької художньої ораторської прози, софістом-ритором Горгієм з Леонтін на Сіцилії (V ст. до н. е.), став одним з наріжних каменів античної риторики.

² *...то бича, то уздечки* — приповідка, яка не раз зустрічається у грецьких авторів. За переказом, так Платон висловився про своїх учнів Арістотеля й Ксенократа, Ісократ — про істориків Ефора і Теопомпа.

³ *Демосфен* (384—322 рр. до н. е.) — 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 ТРЕТІЙ

¹ Фрагмент з трагедії поета-драматурга Есхіла (бл. 525—456 рр. до н. е.) «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 н. е.) — учень і родич Арістотеля, історик, описав походи Александра Македонського, загинув, коли впав у неласку царя.

³ *Клітарх* — придворний історик Александра Македонського; твір його, сповнений пишномовності, не зберігся.

⁴ *Софокл* — великий давньогрецький драматург (496—406 рр. до н. е.); до наших днів із 120 його трагедій дійшло до нас 7 творів. Цитований вислів походить з 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 (І ст. до н. е.), його твір «Про славних людей» написаний високомовним стилем без історичної достовірності. *Гегесій* з малоазійського міста Магнесії — оратор III ст. до н. е., основоположник пишномовного азійського стилю в красномовстві; *Матрид* з Фів (II ст. до н. е.) — оратор, представник азійського стилю.

⁶ Цитата з твору невідомого письменника.

⁷ У грецькому оригіналі дослівно «дитинність». На цю ваду стилю звертали увагу і засуджували її, крім автора трактату «Про високе», Діонісій Галікарнаський, Цицерон і Плутарх.

⁸ *Феодор Гадарський* (I ст. до н. е.) — учитель риторики, керівник риторичної школи; до прихильників його поглядів на роль красномовства належав і автор твору «Про високе».

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

¹ *Тимей* (бл. 350 — бл. 254 рр. до н. е.) — автор твору, в якому була викладена історія Сіцилії.

² *Ісократ* (436—338 рр. до н. е.) — славетний афінський учитель красномовства, представник витонченого стилю. Його «Панегірик» («Промова на всееллінських зборах») — твір, в якому він славив Афіни і 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 Сіцилію в 415 р. до н. е. з метою захопити головне місто Сіракузи, союзника Спарты, з якою Афіни вели війну. Поки афінський флот вирушив проти Сіракуз, один з афінських полководців, Алквіад, разом з нетверезими товаришами вночі поскидали і порозбивали статуй бога Гермеса на вулицях Афін. На Сіцилії афіняни зазнали поразки і на суші, і на морі. На морі — від сіцилійського флоту під командуванням Гермократа. Оскільки Гермес був покровителем сіцилійців, Тимей вважає невдачу афінян карою божою — помстою бога Гермеса.

⁵ *Діонісій II* — правитель Сіракуз від 367 р. до н. е., позбавлений влади своїм зятем Діоном і Гераклідом, керівником демократів у Сіракузах. Діонісій допустився святотатства, бо, відчувачи потребу в грошах, познімав із статуй Зевса і Геракла золоті бороди.

⁶ *Ксенофонт* (бл. 430—354 рр. до н. е.) — видатний давньо-

грецький письменник і історик. У грецькому оригіналі («Лакедемонський державний лад») наявна гра слів, яку неможливо передати; полягає вона в тому, що у грецькій мові слова «дівця» і «зінниця» є омонімами (parthénos).

⁷ Так у Гомеровій «Іліаді» (I, 225) Ахілл називає Агамемнона.

⁸ Агатокл — жорстокий правитель (тиран) Сиракуз (III—II ст. до н. е.).

⁹ Платон. «Закони», V, 741 С. Платон (427—347 рр. до н. е.) — видатний давньогрецький філософ-ідеаліст.

¹⁰ Платон. Там же, V, 778 D. Мегіл — дійова особа в творі Платона «Закони».

¹¹ Геродот (бл. 484—425 рр. до н. е.) — «батько історії», написав історію греко-перських війн.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

¹ *Метаболою* давньогрецькі теоретики красномовства називали відхилення від основного стилю, в якому витриманий той чи той твір або та чи та промова.

РОЗДІЛ ВОСЬМИЙ

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 і фігури мови. Фігура думки полягала в незвичному вираженні самої думки (напр., риторичне запитання, уособлення), тоді як її словесний вислів не відрізняється від нормального; фігура мови полягала в незвичній словесній побудові звороту (напр., анафора, епіфора, антитеза тощо).

³ Цитата з «Одіссеї» Гомера, XI, 315—317. От і Ефіальт, сини Алоєя, велетні незвичайної фізичної сили, вирішили навалити гору Оссу на Олімп, а на Оссу — Пеліон, щоб вибратись на небо і заволодіти Герою й Артемідією. Перешкодив цьому Аполлон, який їх повбивав стрілами.

РОЗДІЛ ДЕВ'ЯТИЙ

¹ Про який твір ідеться — невідомо.

² В 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

Одіссея за те, що після смерті Ахілла зброя його дісталась Одіссею, 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», IV, 442—443.

⁵ Деякі античні критики відмовляли поетові Гесіоду (VIII ст. до н. е.) в авторстві «Щита Геракла», визнаючи за ним лише «Роботи і дні» та «Теогонію».

⁶ Гомер. «Іліада», V, 770—772.

⁷ Там же, XXI, 388; XX, 61—65.

⁸ *Тартар* — у широкому розумінні — підземне царство мертвих; у вузькому — місце вічних мук у ньому, в'язниця злочинців, засуджених на посмертні карі.

⁹ В міру розвитку культури теологію Гомера і 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»: XIII, 18; XX, 60; XIII, 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», XVII, 645—647.

¹³ Там же, XV, 605—607.

¹⁴ Гомер. «Одіссея», III, 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», IX, 181 і далі.

¹⁷ Гомер. «Одіссея», X, 1 і далі; 210 і далі. *Зол* (IV ст. до н. е.) — вчений граматик, зловбий критик Гомера; його ім'я стало синонімом недобррозумілого, упередженого критика.

¹⁸ Гомер. «Одіссея», XII, 62 і далі.

¹⁹ Гомер. «Одіссея», XII, 447.

²⁰ Гомер. «Одіссея», XXII, 79 і далі.

РОЗДІЛ ДЕСЯТИЙ

¹ *Сапфо* — велика давньогрецька поетеса, представниця монодичної меліки (пісенної лірики) VI ст. до н. е.

² Автор *«Арімаспей»* — поет Арістей з Проконнеса (VI ст. до н. е.); в його поемі йшлося про народи, які населяли територію Європи від Чорного моря по Урал, зокрема про арімаспів, легендарних однооких жителів південного Приуралля, які воювали з грифами за золото.

³ Гомер. *«Іліада»*, V, 624—628. Йдеться про найхоробрішого троянського героя Гектора, що, мов ураган, напав на греків.

⁴ *Арат* (III ст. до н. е.) — давньогрецький поет-дидактик, автор астрономічної поеми *«Небесні явища»*. Тут цитується з неї один рядок (299).

⁵ *Архілох* (VII ст. до н. е.) — 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 ДВНАДЦЯТИЙ

¹ За свідченням Плутарха і візантійського лексикографа Суди, Цецілій проводив у спеціальному творі порівняння стилю Демосфена і Ціцерона; стиль першого він називав могутнім, стиль другого — приємним.

РОЗДІЛ ТРИНАДЦЯТИЙ

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 н. е.).

⁴ *Аммоній* — учений александрійський граматик, учень Арістарха, дослідник творчості Гомера.

⁵ Гесіод. *«Роботи і дні»*, 24.

РОЗДІЛ ЧОТИРНАДЦЯТИЙ

¹ *Фукидід* (бл. 460 — бл. 400 рр. до н. е.) — давньогрецький історик, який у своєму творі висвітлював події Пелопоннеської війни (431—404 рр. до н. е.).

РОЗДІЛ П'ЯТНАДЦЯТИЙ

¹ Цитата з трагедії великого давньогрецького драматурга Евріпіда (бл. 484—406 рр. до н. е.) «Орест», 255—257.

² Евріпід. «Іфігенія в Тавриді», 291.

³ Гомер. «Іліада», XX, 170—171.

⁴ Уривок з трагедії Евріпіда «Фаетон», яка не збереглася до наших днів. За міфом, Фаетон, син бога сонця Геліуса, попросив у батька дозволу правити один день сонячною колісницею, але він не втримав рвучих 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 пророкування, в 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 і 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 н. е.) — давньогрецький лірик, уславився в різних жанрах поезії (слегії, спіграми, гімни, епінікії, дифірамби тощо).

¹¹ *Ерінії* (Еріннії) — богині прокляття, помсти й кари (відповідають римським Фуріям).

¹² Евріпід. «Орест», 264—265.

¹³ Демосфен. «Проти Тімократа», 208.

¹⁴ *Гіперід* (389—322 рр. до н. е.) — видатний афінський оратор, однодумець Демосфена в боротьбі проти македонської агресії. У вирішальній битві при Херонеї у 338 р. до н. е. греки зазнали поразки, внаслідок чого Греція втратила незалежність.

РОЗДІЛ ШІСТНАДЦЯТИЙ

¹ Демосфен. «Про вінок», 208.

² Три великі перемоги греків над персами: при Марафоні в 490 р., при Саламіні в 480 р. і при Платеях у 479 р. до н. е.

³ *Евполід* — давньогрецький комедіограф V ст. до н. е. Разом з Кратіном і Аристофаном належить до трійці класичних представників староаттичної комедії. Наведена цитата з комедії «Деми», імовірно, слова Мілтіада — переможця в битві при Марафоні.

⁴ *Артемідій* — мис на північному узбережжі острова Евбеї, при якому відбулася перша морська битва між греками і персами в 480 р. до н. е.

⁵ *Есхін* (389—314 рр. до н. е.) — афінський оратор, керівник промакедонської партії в Афінах.

РОЗДІЛ ВІСІМНАДЦЯТИЙ

¹ Уривок з першої «Філіппіки» Демосфена, 10.

² Демосфен. Там же, 44.

РОЗДІЛ ДЕВ'ЯТНАДЦЯТИЙ

¹ Ксенофонт. «Грецька історія», IV, 3, 19.

² Гомер. «Одіссея», X, 251—253. Еврілох, супутник Одиссея, розповідає про своє відвідання житла чарівниці Кірки.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТИЙ

¹ Демосфен. «Проти Мідія», 72.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ДРУГИЙ

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 ДВАДЦЯТЬ ТРЕТІЙ

¹ Цитата з твору невідомого автора. Ситуація така: рибаки чекають на появу тунців. Коли вартовий повідомив про це, на берег гурмою збігаються рибаки.

² Софокл. «Едіп цар», 1372—1377.

Слова Едіпа, сина Лая і Іокасти, який ненароком убив свого батька, не знаючи, хто він такий, та одружився із своєю матір'ю. Коли виявилось, що він батьковбивця і кровозмісник, він у розпачі вигукує наведені слова.

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. В пошуках сестри, схопленої Зевсом, він прибув у Грецію і заснував місто Фіві. *Данайці*, тобто греки, названі так від свого міфічного родоначальника Даная.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ЧЕТВЕРТИЙ

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 н. е. він поставив трагедію «Здобуття Мілета».

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ П'ЯТИЙ

¹ Ксенофонт. «Виховання Кіра», VII, 1, 37. У цьому творі розповідається про життя, державну і полководницьку діяльність Кіра Старшого, засновника перської держави.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ШОСТИЙ

¹ Гомер. «Іліада», XV, 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 при впадінні річки Атбари в Ніл.

⁴ Гомер. «Іліада», XV, 85.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ СЬОМИЙ

¹ Гомер. «Іліада», XV, 346—349.

² *Гекатей з Мілета* (бл. 550—479 рр. до н. е.), попередник Геродота, автор твору географічного змісту «Опис землі» й історично-міфологічного «Генеалогії», уривок з якого тут наводиться. Зміст його такий. Коли після смерті Геракла його запеклий ворог цар Еврісфей почав переслідувати Гераклових синів і обложив місто Трахін, де вони знайшли притулок, володар міста Кеїк наказав їм покинути його володіння.

³ Демосфен. «Проти Арістогітона», I, 27.

⁴ Гомер. «Одіссея», IV, 681 і далі.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ВОСЬМИЙ

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 сьогодишньої України.

РОЗДІЛ ДВАДЦЯТЬ ДЕВ'ЯТИЙ

¹ Платон. «Закони», 801 В.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТИЙ

¹ У грецькому оригіналі гра слів: *foné* — «голос», «звук» і *fos* — «світло». Стоїчні філософи, виходячи з зовнішньої схожості слів, етимологізували *foné* — «голос», «звук» як «світло розуму». Таку наївну етимологію має тут на увазі автор твору «Про високе».

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ПЕРШИЙ

¹ Анакреонт (бл. 570—485 рр. до н. е.) — давньогрецький поет-лірик; основною темою його творів було кохання. В одному із своїх творів, як і в наведеному рядку, він порівнює фракійську дівчину з кобилицею.

² Феопомп (Теопомп) — давньогрецький історик (IV ст. до н. е.), автор «Історії Греції» і «Історії Філіппа Македонського», з якої походить цитата.

³ Геродот. «Історія», VI, 75. Йдеться про спартанського царя Клеомена, вигнаного в 491 р., який покінчив з собою у в'язниці в 489 р. до н. е.

⁴ Геродот. Там же, VII, 181.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ДРУГИЙ

¹ Демосфен. «Про вінок», 296.

² Арістотель питанням метафор займався 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. Лісій (459—378 рр. до н. е.) — видатний давньогрецький оратор, стиль якого ставили як зразок простоти і ясності.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ТРЕТІЙ

¹ Аполлоній Родоський (III ст. до н. е.) — автор епічної поеми «Аргонавтика», змістом якої був похід грецьких героїв під керівництвом Ясона в Колхиду по золоте руно.

² *Феокріт*, або *Теокріт* (III ст. до н. е.) — основоположник буколічної поезії, який у т. зв. ідиліях оспівував життя сіцилійських вівчарів, козоласів та рибалок.

³ *Ератосфен з Кірені* (III ст. до н. е.) — видатний александрійський учений (географ, математик, астроном, історик літератури). У поемі «Ерігона» мова йде про афінянина Ікарія, який навчив жителів Аттики виноградарства, та його дочку Ерігону, перетворену після смерті в сузір'я Діва.

⁴ *Вакхлід* (бл. 516—450 рр. до н. е.) — давньогрецький поет, автор ліричних хорових пісень.

⁵ *Піндар* (бл. 518—438 рр. до н. е.) — славетний представник хорової лірики (складав пеани, дифірамби, трени, парфенії, оди на честь переможців у змаганнях колісниць).

⁶ *Іон Хіоський* (V ст. до н. е.) — драматургічний і ліричний поет (твори його не збереглися).

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ЧЕТВЕРТИЙ

¹ *Латона (Лето)* — дружина Зевса, мати Аполлона й Артеміди.

² Йдеться про промову, виголошену на честь греків, полеглих у Ламійській війні (323—322 рр. до н. е.), 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 ТРИДЦЯТЬ П'ЯТИЙ

¹ Погляд про домінуючу роль людини в природі властивий був грецькій філософії.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ШОСТИЙ

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 у 224 р. до н. е., 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* — див. Лукіан. Про танець, прим. 67, і Плїній. Про мистецтво, I, прим. 56.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ВОСЬМИЙ

¹ Демосфен. «Про Галонес», 45.

² Ісократ. «Панегірик», 8.

³ Фукідід. «Історія Пелопоннеської війни», VII, 84.

⁴ Геродот. «Історія», VII, 225. *Фермопіли* — гірський прохід з Фессалії в Середню Грецію захищав від перської навали в 480 р. до н. е. невеликий загін спартанських воїнів під проводом Леоніда. Коли перси зайшли ззаду, всі захисники загинули.

⁵ Цитата з невідомої комедії.

РОЗДІЛ ТРИДЦЯТЬ ДЕВ'ЯТИЙ

¹ Про які твори йдеться — невідомо.

² Демосфен. «Про вінок», 188.

РОЗДІЛ СОРОКОВИЙ

¹ *Філіст* (456—430 рр. до н. е.) — історик Сіцилії.

² *Арістофан* (бл. 450—385 рр. до н. е.) — найвидатніший давньогрецький поет-комедіограф, «батько комедії».

³ Евріпід. «Нестямний Геракл», 1245.

Гера, яка ненавиділа Геракла, наслала на нього божевілля. Геракл у випадку нестямності повбивав своїх дітей і дітей свого брата Іфікла. Коли ж минув припадок, його опанувала глибока скорбота.

⁴ Уривок з трагедії Евріпіда «Антіопа», яка не збереглася. Дірка — друга дружина царя Фів, який відштовхнув і за її намовою запроторив до в'язниці свою першу дружину Антіопу. Коли ж піросли сини Антіопи Амфіон і Зет, то покарали Дірку, прив'язавши її до рогів бика, котрий розірвав її на шматки. Відома мармурова група, т. зв. «Фарнезький бик», яка зображає страту Дірки.

РОЗДІЛ СОРОК ТРЕТІЙ

¹ Геродот. «Історія», VII, 88.

² Там же, VII, 191.

³ Там же, VIII, 13.

⁴ Йдеться про похід перського царя Камбіса в 525 р. до н. е. з метою підкорення Єгипту. Уривок з «Історії Греції» Феопомпа.

⁵ Ксенофонт. «Спогади про Сократа», I, 4, 6—7.

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 і свободи — животворних джерел політичного красномовства — і засудження раболіпства і жадоби до наживи, властивих його сучасникам, переукуються з аналогічними поглядами Петронія, Квінтіліана і Таціта.

² Гомер. «Одіссея», XVII, 322.

³ За свідченням античних авторів, римські імператори тримали блазнів-карликів, фізична потворність яких була часто штучно викликана.

Лукіан ПРО ТАНЕЦЬ

¹ *Лікін* — виразник поглядів Лукіана на танець, його співрозмовник *Кратон* — представник кінчної філософії, яка виступала проти будь-яких розваг.

² *Федра* — дочка критського царя Міноса й Пасіфаї, дружина афінського царя Тесея. За переказом, вона закохалася в Тесеєвого сина від першої дружини Іпполіта, що призвело до загибелі їх обох. Міф про Федру використовувався в трагедії (Евріпід, Расін).

³ *Партенопа* (Парфенопа) — італійська сирена, коханка фрігійця Метіоха, героїня роману, який не дійшов до наших днів.

⁴ *Родопа* — фракійська німфа, дружина царя Гема у Фракії, разом з ним перетворена в скелю за те, що глузувала з Зевса і Гери.

⁵ *Хрісіпп* (III ст. до н. е.) — один з найвидатніших представників стоїчної філософської школи.

⁶ Лідійські флейтистки заодно були танцівницями; *вакханки* або *менади* — несамовиті служительки культу бога виноробства Діоніса-Вакха, одягнені в оленячі шкури, з жезлами, обвінутими плющем і виноградними лозами в руках, серед шалених танців і диких вигуків, під звуки оглушливої музики впадали в екстаз, який вважався духовним єднанням з божеством.

⁷ Натяк на дев'яту книгу «Одіссеї» Гомера (83 і далі), де розповідається про те, що хто скуштує лотоса, втрачає бажання повернутися на батьківщину.

⁸ *Сирени* — міфічні напівжінки-напівриби, які приманювали чарівним співом мореплавців і вбивали їх (Гомер. «Одіссея», XII,

39—54, 166—200). Одиссей, щоб не стати жертвою їхнього привабливого співу, наказав заліпити собі вуха воском і прив'язати себе до шогли.

⁹ *Кратон* — кінік; цю назву стародавні греки виводили від грецького слова «кіон» — «собака».

¹⁰ Гомер. «Одіссея», XII, 188.

¹¹ *Ерот* — тут не бог кохання, син Афродіти, а один з найдавніших богів космогонічного характеру, втілення єднаючої і творчої сили любові, завдяки якій родиться все на світі (Гесіод. «Теогонія», 120).

¹² *Рея* — дружина Кроноса, мати Зевса, Гери та інших богів. Кронос пожирав своїх дітей, і при родах Зевса Рея дала чоловікові камінь, який він проковтнув замість дитини. Її ототожнювали з Кібелою, або Великою Матір'ю богів, культ якої вийшов з Малої Азії (Фрігії), тому тут згадуються корібанти — жерці Кібели.

¹³ *Курети* — жерці Зевса на острові Крит.

¹⁴ *Меріон* — критський герой, учасник Троянської війни, ушлявлений танцівник. Наведені тут слова, звернені до Меріона (Гомер. «Іліада», XVI, 617—618), належать Енею, який зустрівся з ним на полі бою.

¹⁵ *Неоптолем*, син Ахілла, званий також Пірром, був, на думку Лукіана та інших грецьких авторів, винахідником пірричного танка — військового танка, який виконувався під гру на флейті й наслідував рухи воїнів під час бою (наступ, удари, замахування, відступ). Видатний теоретик давньогрецької музики, учень Арістотеля, Арістоксен називає винахідником цього танцю якогось Пірріха, родом з Лаконії або Криту. Погляд, нібито пірричний танець став причиною загибелі Трої, звичайно — гіперболізація.

¹⁶ *Полідевк і Кастор*, сини Зевса і Леди; з них Кастор був смертний, а Полідевк — безсмертний.

¹⁷ *Карії* — місто в Лаконії із знаменитим храмом Артеміді; на честь цієї богині лаконські дівчата виконували танок, який дістав назву від цього міста.

¹⁸ Опис групового танка, який починається зображенням боротьби, потім флейтист сідає серед учасників танцю і грає, танцюючи ідуть один за одним шеренгою, утворюючи найрізноманітніші фігури, то бойові, то хороводні.

¹⁹ Опис другого групового танка, званого «ланцюжком» («намистом»). Хоровод складався з юнаків (ефесів) і молодих дівчат. Усі танцівники рухаються один за одним так, що утворюється щось схоже на ланцюжок.

²⁰ *Гімнопедії* — хоровод оголених хлопців у Спарті, які танцювали й співали пісні поетів (Алкмана та інших).

²¹ Опис щита Ахілла, якого виконав бог Гефест на прохання його матері Фетіди, міститься в «Іліаді» Гомера (XVIII); там же (593 і далі) — опис танцю, який нібито міфічний Дедал придумав для Аріадни, дочки критського царя Міноса; там же (605) згадуються два танцівники; там же — хоровод юнаків (494 і далі).

²² *Феаки* — в «Одіссеї» Гомера казкові мешканці острова Схерія, до яких буря загнала Одиссея. Танець феаків описаний у восьмій книзі «Одіссеї» (256—258).

²³ *Фессалія* — східна частина Північної Греції.

²⁴ *Орфей* — син музи Калліопи, міфічний співець і музикант. Своїм співом приборкував диких звірів. Спустився в Аїд, намагаючись вернути до життя померлу дружину Еврідіку.

²⁵ *Мусей* — міфічний віщун і співець, учень Орфея.

²⁶ *Делос* — малий скелястий острів в Егейському морі. За міфом, тут народилися Артеміда й Аполлон.

²⁷ *Гіпорхема* — хорова пісня, присвячена Аполлонові, співхору супроводився жестикуляцією і мімікою танцівників.

²⁸ Звичай пробувати налякати ворога своїм криком, виглядом, танцем поширений був серед первісних народів.

²⁹ *Протей* — одно з морських божеств. Володів даром перетворення і пророчим хистом.

³⁰ *Емпуса* — міфічне страховище з осличими ногами, яке могло перетворюватися в щораз іншу жахливу постать.

³¹ *Салії* (досл. «скакуни») — жерці культу Марса, які під час свята на честь цього бога, танцюючи і співаючи гімни, проходили вулицями Рима.

³² *Ідайські дактилі* — міфічний народ, який начебто населяв Віфінію, країну в Малій Азії.

³³ *Кордак, сікінніда, еммелія* — види давньогрецького танцю, начебто винайдені *сатирами*, козлоногими супутниками Діоніса, і названі їх іменами. *Кордак* — динамічний танець, який відзначався швидкими, головоломними рухами, виконувався в постановках комедій. *Сікінніда*, якому були властиві динаміка, стрибки, вживався головним чином у сатирівській драмі, яка ставилась після трагедії, щоб своїм веселим характером дати глядачам відпущення. *Еммелія* — танець, який характеризувався благородними рухами і граціозністю, виконувався хором у постановках трагедії.

³⁴ *Тірренці, або етруски* — жителі Північної Італії; *лідійці* — жителі Лідії, країни в Малій Азії.

³⁵ Гомер. «Іліада», XIII, 730—731.

³⁶ Гесіод. «Феогонія», 22—23 (переклад І. Франка).

³⁷ Такий погляд висловив Сократ у творі Ксенофонта «Бенкет» (II, 15—16).

³⁸ *Аспазія* — афінська гетера, стала дружиною Перікла, славилась високою культурою і красою.

³⁹ Античні актори виступали в масках. Застосування маски в античному театрі виключало з гри міміку обличчя, істотну у сучасного актора; але маска давала античному акторові змогу виступати в декількох ролях в одній і тій же п'есі, навіть у жіночій ролі. Крім того, актори носили котурни, тобто черевики на дуже товстій підшві, що набагато збільшувало зріст актора. Одягом акторів був довгий хітон, зроблений із строкатої тканини і підперезаний під грудьми, і хламида (плащ) з пряжкою на правому плечі.

⁴⁰ *Андромаха* — дружина Гектора, найхоробрішого троянського героя, мати Астіанакта. Її нещасну долю після захоплення Трої греками зобразив Евріпід в однойменній трагедії. *Гекаба* (Гекуба) — дружина троянського царя Пріама. Її доля після здобуття греками Трої відображена в трагедії Евріпіда, названій її ім'ям.

⁴¹ Гераклові було присвячено багато трагедій.

⁴² *Дав і Тібій* — ім'єна рабів, які часто зустрічаються в античній комедії.

⁴³ Гіпербола, яка має за мету звеличити пантоміму.

⁴⁴ Очевидно, йдеться про Неаполь.

⁴⁵ Сучасні наукові дослідження підтверджують думку Лукіана, що хореографія, зокрема пантоміма, досягла високого розвитку в часи правління імператора Августа (30 р. до н. е.—14 р. н. е.) завдяки діяльності пантомімістів Бафілла з Александрії і Пілада з Кілікії.

⁴⁶ Танець «кліші» одержав назву від того, що танцівник виконував стрибки, під час яких ноги схрещувались у повітрі, торкаючись одна одною, тобто робив ногами декілька антраша. Ці антраша нагадували рух клішів, які раз у раз то розтискують, то стискають. Журавлинний танець, за переказом, винайшов Тесей, відобразивши в ньому втечу афінських дівчат і хлопців під його проводом з лабіринту на острові Крит. Танець цей названий «журавлі» від способу польоту журавлів.

⁴⁷ Фрігійський танок Платон засуджує як розпусний в «Бенкеті» і «Протагорі».

⁴⁸ У творі «Закони» Платон дає класифікацію танців з їх оцінкою.

⁴⁹ *Мнемосіна* — богиня пам'яті, мати дев'яти Муз; *Полігімнія* — її дочка, винахідниця ліри, пізніше — покровителька ліричної поезії та красномовства.

⁵⁰ *Калхант* — грецький жрець і віщун, учасник походу проти Трої.

⁵¹ Фуکید. «Історія Пелопоннеської війни», II, 60.

⁵² *Клеопатра* — єгипетська цариця (69—30 рр. до н. е.), була дружиною Марка Антонія, якого підтримувала в його боротьбі проти Октавіана. Після розгрому армії Антонія і вступу військ Октавіана в Александрію заподіяла собі смерть.

⁵³ Мається на увазі відповідь Дельфійського оракула царю Лідії Крезу.

⁵⁴ *Деметрій* — кіничний філософ першої половини I ст. н. е.

⁵⁵ Імовірно, мова йде про славнозвісного пантоміміста тих часів Паріса, якого Нерон із заздрості наказав стратити (див.: Светоній. «Нерон», 54).

⁵⁶ Про сцену любові Афродіти й Ареса розповідається в «Одіссеї» (VIII, 266—366).

⁵⁷ Мабуть, йдеться про пантомімічну драму, яка складалася з п'яти актів, так що пантоміміст мав змогу під час перерв змінити маску.

⁵⁸ *Пантомім* — по-грецьки «той, що все наслідує».

⁵⁹ Йдеться про пораду Амфіарая, одного з семи героїв, які вирушили походом проти Фів, дану синові Амфілоху (Піндар. Фрагмент 10).

⁶⁰ *Афамант* — володар Беотії, чоловік Іно, у приступі божевілля, насланого богинею Герою, вбив сина Леарха й посягнув на життя Іно й сина Мелікерта. Іно разом з Мелікертом кинулася в море, де стала морською богинею Левкотеєю, а Мелікерт — морським богом Палеоном.

⁶¹ *Атрей, Фіест, Егісф, Аерона* — персонажі мікенського міфа. Фіест покохав дружину свого брата Атрея Аерону і спокусив її. Атрей убив двох синів Фіеста і угостив брата стравами з м'яса його синів. Фіест через деякий час з сином Егісфом убивають Атрея.

⁶² *Лесбонакт з Мітілени* — філософ часів імператора Августа.

⁶³ Свої міркування про душу Платон викладає у четвертій книзі твору «Держава».

⁶⁴ Дотик вважався в античні часи складовим елементом чотирьох інших органів чуття, тому що кожний з них полягає (так гадали) на фізичному стику з предметом реальної дійсності (такі погляди відстоювали Арістотель, Лукрецій та інші).

⁶⁵ Арістотель висловив такий погляд у «Нікомаховій етиці», I, 8.

⁶⁶ Зміст такий: у мистецтві пантоміміста знаходить вияв навіть знання піфагорейської філософії.

⁶⁷ Видатний давньогрецький скульптор Поліклет (V ст. до н. е.) у трактаті, названому «Канон», уперше намагався встановити загальнообов'язкові закони пропорцій. Зразковою статуєю, в якій Поліклет втілює принципи свого «Канону», є так званий Дорифор (Списоносець). Поліклет встановлює ідеальні

пропорції людського тіла, вираховує, що ступня рівняється 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.

⁶⁸ *Антіохія* — головне місто Сирії.

⁶⁹ *Астіанакт* — син головного троянського героя Гектора.

⁷⁰ *Капаней* — один із семи героїв, які пішли походом на Фіви.

⁷¹ *Гермес* — бог-покровитель гімнастики, *Полідевк* і *Геракл* — покровителі кулачних боїв.

⁷² Такий погляд висловив Геродот в «Історії», I, 8.

⁷³ Гомер. «Одіссея», IV, 221.

⁷⁴ *Іонія* — узбережжя Малої Азії, заселене греками, що розмовляли іонійським діалектом.

⁷⁵ *Понт* — країна на північному сході Малої Азії, що на заході межувала з Пафлагонією, на півночі з Понтом Евксінським (Чорним морем), на сході з Вірменією і на півдні з Каппадокією й Галатією.

⁷⁶ *Семела* — дочка фіванського царя Кадма, яка народила від Зевса Діоніса-Вакха.

⁷⁷ *Главка* — дочка корінфського царя Креонта, яка мала вийти заміж за Ясона. Медея з помсти послала їй як весільний подарунок затруєну шату. Коли Главка її вдягла, то загинула в страшних муках від отрути, яка проникла в її тіло.

⁷⁸ *Аякс* (Аянт) — найхоробріший грецький герой після Ахілла з учасників Троянської війни. Коли зброю загинлого Ахілла несправедливо було присуджено Одіссею, він так перейнявся цим рішенням, що збожеволів. У нестямі кинувся з мечем на отару овець, гадаючи, що бореться з греками. Отямившись, заколов себе мечем від сорому.

⁷⁹ Гомер. «Одіссея», X, 326.

⁸⁰ Гомер. «Одіссея», V, 47.

М. Туллій Ціцерон ПРО МИСТЕЦТВО ВИБРАНІ ВИСЛОВЛЮВАННЯ

¹ Див. прим. 2 до: Арістотель. Про мистецтво.

² *Кротон* — багате місто на півдні Італії, на березі Іонійського моря, засноване греками у VIII ст. до н. е.

³ *Мірон* — видатний давньогрецький скульптор середини V ст. до н. е. Створював переважно статуї атлетів, переможців

у спортивних змаганнях. Найбільш відома статуя Мірона «Дискобол» дійшла до нас у римських мармурових копіях.

⁴ Див. прим. 3 до: Арістотель. Про мистецтво.

⁵ *Лісипп* — визначний давньогрецький скульптор IV ст. до н. е., придворний художник Александра Македонського, автор близько 1500 творів, переважно портретних статуй.

⁶ *Зевксід* — давньогрецький живописець кінця V — початку IV ст. до н. е., уродженець міста Гераклеї в Південній Італії.

⁷ *Аглаофон* — визначний давньогрецький живописець V ст. до н. е.

⁸ *Апеллес* — найвизначніший давньогрецький живописець (друга половина IV ст. до н. е.), придворний художник Александра Македонського.

Кв. 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 н. е.; його два сини: Гней і Луцій, пізніші державні діячі. Всі три любительськи займалися поезією.

² Мається на увазі давньогрецький анекдот про живописця — спеціаліста з малювання кипарисів. Коли хтось, врятувавшись під час аварії корабля, замовляв йому картину з зображенням щасливого врятування з корабля, який затонув від бурі, живописець запитував, чи не бажає він намалювати на ній кипарис (кипарис — дерево, яке символізувало жалобу).

³ *Школа Емілія* — гладіаторська школа в Стародавньому Римі, якою керував якийсь Емілій.

⁴ *М. Корнелій Цетег* — консул з 204 р. до н. е., відомий своєю прив'язаністю до давніх звичаїв. Ціцерон вважав його першим римським оратором.

⁵ *Т. Макцій Плавт* (бл. 250 — бл. 184 рр. до н. е.) — найвидатніший римський комедіограф; *Цецилій Стацій* (бл. 220 — 168 рр. до н. е.) — римський комедіограф; *Л. Варій Руф* — римський поет-драматург і епік, сучасник Вергілія і Горація.

⁶ *Квінт Енній* (239—169 рр. до н. е.) — найвидатніший поет раннього періоду римської літератури, він перший застосував у римській поезії гекзаметр; *Марк Порцій Катон* (234—149 рр. до н. е.) — політичний діяч і письменник, уславлений своєю суворістю на посаді цензора.

⁷ Мова про дактилічний гекзаметр, ужитий Гомером в «Іліаді» й «Одіссеї».

⁸ *Нерівний двовірш* — елегійний дистих, до складу якого входив гекзаметр — «шестимірник» (6 стіп) і пентаметр — «п'ятимірник» (5 стіп), вживаний у скорботних піснях, любовних і повчальних віршах, а також в епіграмах. Нижче під написом-обітницею — мається на увазі епіграма — віршовий напис на дарах, піднесених богам з подякою за виконання побажань, на пам'ятниках, будинках тощо.

⁹ *Архілох* з острова Парос (VII ст. до н. е.) — 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* — у давньогрецьких і римських акторів вид сандалів з дуже товстою підошвою: взували їх з метою збільшення зросту виконавця ролі в трагедіях для надання більшої величч образам героїв та богів; тут у значенні «трагедія»; *сокки* — легке взуття, вживане між іншим акторами в комедіях; тут у значенні «комедія»; як у трагедіях, так і в комедіях діалогічні партії писались ямбічним розміром.

¹¹ У рядках 83—85 названі деякі види античної ліричної поезії, як-от: гімни на честь богів і героїв, епінікії — пісні на честь переможців на всерецьких змаганнях в Олім্পії або на Істмі (біля Корінфа), любовні і застольні (симпотичні) вірші.

¹² Атрей подав своєму братові Фіесту страву, зготовлену з тіла повбиваних ним 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 виступав у лахмітті з жебрацькою торбою.

¹⁵ *Дав* — 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 інші; з *Аргоса* — Агамемнон, Клітемнестра, Орест, Електра і т. д.

¹⁷ *Медєя* — дочка Еета, 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, котрий укусами гнав її з місця на місце; *Орест* — син Агамемнона і Клітемнестри, з помсти за вбивство матір'ю батька вбив її; *Іксіон* — цар лапідів у Фессалії, відомий своїм лукавством і віроломством; він закохався у Геру і за

кару був скинутий у Тартар, де прикували його до колеса, обвитого зміями, що вічно оберталося.

¹⁹ *Кіклічними (циклічними) поетами* називалися продовжувачі Гомера, які намагалися охопити якомога найбільше коло («цикл») міфологічних подій. Горацій засуджує зарозумілість слабенького поета, що замість загальноприйнятого в епосі 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 (X, 100 і далі); *Поліфем* — одноокий велетень-циклоп, якого осліпив Одисей, щоб урятувати себе й товаришів («Одіссея», IX, 187 і далі); *Сцилла і Харібда* — дві потвори на скелях по обох боках Мессінської протоки, між Італією і Сіцилією, нападали на мореплавців і пожирали їх («Одіссея», IX, 187 і далі).

²² Повернення грецьких героїв з-під Трої було темою циклічних поем. Починати 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 (з другого подружжя), — 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 *Плещіть!* — З таким закликком звертався до глядачів під кінець вистави комедії в Римі хтось із акторів.

²⁵ Про вбивства, самогубства, чудеса та інші події, яких не вводили на сцену трагіки, 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. Він згвалтував її сестру Філомелу і відрізав їй язика, щоб вона його не виказала. А щоб відомстити йому, сестри вбили Ітиса — маленького сина Тероя і подали м'ясо батькові на вечерю. Боги перетворили всіх на птахів: Прокну — на ластівку, Філомелу — на солов'я, Тероя — на одуда.

²⁷ Поділ драматичної п'єси на п'ять актів не має нічого спільного з класичною традицією (V—IV ст. до н. е.); він був обгрунтований елліністичною літературною теорією.

²⁸ ...*появляється бог* — у давньогрецькій трагедії, зокрема в Евріпіді, для розв'язання заплутаної дії не раз наприкінці п'єси опускається на сцену за допомогою спеціального пристрою хтось з богів (т. зв. *deus ex machina*).

²⁹ Давньогрецька класична трагедія допускала лише трьох акторів. Четверта особа в 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 далі.— Йде опис у загальних рисах розвитку драматичних вистав у Стародавній Греції VI—V ст. до н. е.

³² ...в новому співзвуччі.— Ліра, що первісно мала сім струн і відзначалася суворою простотою звучання, згодом стала налічувати одинадцять струн.

³³ На думку Горація, з народними святами на честь бога Діоніса, покровителя виноградарства і виноробства, пов'язане виникнення як серйозної трагедії, так і веселої сатирівської драми — комічної п'єси на міфологічний сюжет, в якій виступав хор, що складався з сатирів — демонів плодородності, яких античні греки уявляли собі як напівлюдей-напівкозлів.

³⁴ Спритна жриця *Піфія* і легковірний старець *Сімон* — персонажі античних комедій.

³⁵ *Сілені* — водяні божества, зображувані у вигляді людей з кінськими вухами, хвостами, часом і 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 з грецьким Паном).

³⁷ В кого рід і кінь...— Мова про стан вершників, один з трьох соціальних станів у Стародавньому Римі.

³⁸ *Триметр ямбічний* — вірш, який складається з трьох віршових одиниць («метрів»), по дві стопи в кожній: $\cup \perp \cup \perp / \cup \perp \cup \perp / \cup \perp \cup \perp$, тобто із шести ямбів. Вживався він у діалогічних партіях трагедії і комедії з тим, що в непарних стопах (1, 3, 5) замість ямбів могли виступати спондеї $/ - \perp /$. У римських драматургів допускалася заміна ямбів спондеями навіть у парних стопах, за винятком останньої — шостої. Гораций відзначає зловживання такою заміною у римських поетів Акція і Еннія.

³⁹ Л. Акцій (II ст. до н. е.) — найвидатніший римський трагик. З його багатой спадщини збереглись лише уривки.

⁴⁰ *Tesnic* (Фесніс) — давньогрецький поет кінця VI ст. до н. е., вважався винахідником аттичної трагедії; йому приписується введення одного актора. Перша його вистава, включена в програму Великих Діонісіїв, відбулася в 534 р. до н. е. Легенда про вози Теспіса, на яких він возив свої вистави, тобто хор і реkvізит, постала, як гадають, звідти, що під час свят на честь Діоніса зображення цього бога, який вертався з весною з-за моря, везли на кораблі на колесах або на колісницях.

⁴¹ *Есхіл* (525—456 рр. до н. е.) — «батько трагедії» (Ф. Енгельс), запровадив також другого актора, зменшив хорові партії, що сприяло посиленню драматичної дії.

⁴² *Згодом...* — тобто з 488 р. до н. е., коли афінський комедіограф Хіонід поставив першу комедію.

⁴³ Давня аттична комедія (Кратін, Евполід, Арістофан) висміювала поіменно сучасних державних діячів, письменників, філософів. У 440 р. до н. е. вийшла заборона вдаватись до особистих нападок, але тільки в IV ст. до н. е. давньоаттична комедія втратила політичну загостреність. Середня й нова аттична комедія відмовились від особистого глузування.

⁴⁴ *Претексти й тогати* — трагедії і комедії на теми з римського життя.

⁴⁵ Римський цар *Нума Помпілій* вважався предком роду Кальпурніїв Пісонів, які виводили свою генеалогію від його сина Кальпа.

⁴⁶ *Демокріт* з Абдер (бл. 460 — бл. 370 рр. до н. е.) — філософ-матеріаліст, основоположник атомістичного вчення, писав також про поезію, вважаючи, що її джерелом є натхнення, своєрідний божественний шал. Горацій же наголошує на свідомій діяльності поета, на його знанні.

⁴⁷ *Гелікон* — гірське пасмо в Беотії, оселя Муз і Аполлона.

⁴⁸ *Чемериця*, особливо ж з *Антікіри*, місцевості у Фессалії, вважалася дієвим засобом проти психічних захворювань.

⁴⁹ *Сократові книги* — йдеться про книги 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):

$$\frac{5}{12} - \frac{1}{12} = \frac{4}{12}, \text{ тобто } \frac{1}{3} \text{ аса}, \quad \frac{5}{12} + \frac{1}{12} = \frac{6}{12}, \text{ тобто } \frac{1}{2} \text{ аса}.$$

⁵¹ Папірусні звитки для забезпечення від молі й плісняви натирались кедровою олією і зберігались у кипарисових скриньках.

⁵² *Ламія* — страховисько-вампір в італійських народних віруваннях.

⁵³ *Херіл* — посередній давньогрецький поет, який супроводив Александра Македонського в його поході на Персію і оспівував його в бездарній історичній поемі «Перський похід».

⁵⁴ *Вірш до картини подібний* — вислів давньогрецького поета V ст. до н. е. *Сімоніда* з острова Кеос, який твердив, що поезія — це говорячий живопис, а живопис — це німа поезія. Помилковість такого погляду довів Лессінг у трактаті «Лаокоон...» (1766 р.).

⁵⁵ *М. Валерій Мессала Корвін* (59 р. до н. е.—3 р. н. е.) — видатний римський полководець і оратор часів імператора Августа.

⁵⁶ *Авл Касцелій* — визначний римський юрист I ст. до н. е.

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 *Спурій Мецій Тарпа* — знаменитий римський літературний критик, сучасник Горація.

⁶¹ *Літ хоча з дев'ять...* — На думку античного коментатора, Горацій натякає на невелику, але майстерно оброблену поему «Смірна», над якою римський поет Г. Гельвій Цінна (I ст. до н. е.) працював дев'ять років.

⁶² *Орфей* — див.: Лукіан. Про танець, прим. 24.

⁶³ *Амфіон* — син Зевса й Антіони, володів чудесною обдарованістю грати на лірі. Коли треба було спорудити мури навколо Фів, то Амфіон тільки загравав на лірі, і каміння, зачароване звуками його ліри, само вкладалось на місце.

⁶⁴ *Тиртей* — давньогрецький поет (друга половина VII ст. до н. е.), 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 лестошами виманила в крука кусок м'яса.

⁶⁶ *Квінтілій Вар* — римський літературний критик, друг Вергілія і Горація, помер 23 р. до н. е.; на його смерть Горацій написав вірш («Оди», I, 24).

⁶⁷ *Чорним помітити* — у античних граматиків чорна помітка (по-грецьки *obelós*) — знак, який вказував, що помічений рядок треба зняти.

⁶⁸ *Арістарх Самофракійський* (бл. 217—145 рр. до н. е.) — 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 н. е. в Агрігенті (на Сіцилії). 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.

Г Пліній Секунд Старший ПРО МИСТЕЦТВО

І. ВИГОТОВЛЕННЯ СТАТУИ З БРОНЗИ

(«Природнича історія», кн. XXXIV, розд. 33—93).

¹ *Евандр* — син Гермеса і німфи Нікострати, переселився з Аркадії в Італію, де, за переказом, заснував на Палатинському пагорбі колонію Палантсй.

² *Коров'ячий* (Воловий) ринок — ринок у Стародавньому Римі, де торгували худобою.

³ *Янус* — стародавній італійський бог світла, входів і виходів, його зображували дволиким.

⁴ *Нума Помпій* — другий легендарний римський цар.

⁵ *Метродор* із Скепсиса — грецький історик кінця II — початку I ст. до н. е.

⁶ *Вольсінї* — місто у Південній Етрурії, зруйноване римлянами в 265 р. до н. е. (нині Болсена).

⁷ *Марк Скавр* — римський едил 58 р. до н. е.

⁸ *Луцій Мумій* — римський консул 146 р. до н. е., підкоривши Грецію, перетворив її в римську провінцію. Після зруйнування і пограбування Корінфа твори образотворчого мистецтва цього міста переправив він у Рим. Пліній не засуджує його грабіжництва.

⁹ *Луцій Ліціній Лукулл* — консул 74 р. до н. е., уславлений перемогами над Мітрідатом і розкішним способом життя («Лукуллові бенкети»); його брат Марк — консул 73 р. до н. е., намісник провінції Македонії.

¹⁰ *Гай Ліціній Муціан*, намісник Сирії у 68 р. н. е., допоміг Веспасіану стати імператором, під кінець життя присвятив себе науковій роботі, зокрема географії і природознавству.

¹¹ У 44—43 рр. до н. е. Г. Кассій Лонгін, один із змовників на життя диктатора Г. Юлія Цезаря, здійснив масове пограбування острова Родос із творів мистецтва, щоб за виручені за них гроші здобути засоби для ведення війни з одностумцями загинлого Цезаря. Незважаючи на це, на острові залишились тисячі статуй.

¹² *Лісіпп* — визначний давньогрецький скульптор IV ст. до н. е., виконавець статуй атлетів («Апоксіомен»), Зевса в Таренті, Геліоса з колісницею на острові Родос, численних зображень Геракла та багатьох інших.

¹³ На Капітолії був храм, присвячений трійці богів — Юпітерові, Юноні і Мінерві. Згорів він під час облоги Капітолію військом Вітелія у 69 р. н. е.

¹⁴ *Аполлонія* — давньогрецьке місто на узбережжі Південної Фракії, у візантійський період перейменоване в *Созополіс* (тепер Сігібелі в європейській частині Туреччини).

¹⁵ Римський лікоть дорівнює 44,4 см. Отже, висота статуї дорівнювала приблизно 14 метрам.

¹⁶ *Талант* — грецька міра ваги; найбільш розповсюджений в елліністичний і римський період єврейський талант дорівнював 26 кг.

¹⁷ *Імператор Клавдій* (41—54 рр. н. е.) відновив побудований у 55 р. до н. е. театр Помпея (перший римський театр з каменю) і з цієї нагоди поставив цю статую.

¹⁸ *Квінт Фабій Веррукоз* — римський полководець часів другої Пунічної війни (218—202 рр. до н. е.), відомий під прізвиськом *Кунктатор* (Зволікач). Тарент був узятий римлянами 209 р. до н. е.

¹⁹ Родоський Колос заввишки 30 метрів, одне з чудес світу, звалився внаслідок землетрусу в 225 р. до н. е.

²⁰ Деметрій Поліоркет, македонський цар, припинив облогу Родосу в 304 р. до н. е.

²¹ *Бріаксід* — давньогрецький скульптор (друга половина IV ст. до н. е.), один із чотирьох скульпторів, які працювали при оздобленні *Мавзолею* — гробниці Мавзола в Галікарнасі.

²² 50 стіп, тобто майже 15 метрів. Див. також кн. XXXVI, розд. 30.

²³ *Самніти* — одне з племен, які населяли Італію; у трьох війнах мужньо чинили опір агресивній політиці римлян. Переможені остаточно в 293 р. до н. е.

²⁴ Тобто з віддалі 20 км на південь від Рима.

²⁵ П. Корнелій Лентул Спінтер був консулом у 57 р. до н. е.

²⁶ В оригіналі немає початку імені.

²⁷ Нині Клермон-Ферран в департаменті Овернь у Франції. Меркурій був найбільш шанованим божеством у римській Галлії (сучасна Франція).

²⁸ Ця колосальна статуя заввишки 35 метрів була поставлена перед «Золотим домом», тобто палацом, побудованим імператором Нероном у 64 р. н. е.

²⁹ Сталося це в часи панування імператора Веспасіана (69—79 рр. н. е.). Переробити статую Нерона на статую бога Сонця не становило ніяких труднощів, тому що Нерон велів зобразити себе у вигляді бога Сонця з променистим ореолом навколо голови. Досить було на постаменті змінити напис і зробити незначні зміни.

³⁰ *Дубій Авіт* був намісником провінції Аквітанії в 60 р. н. е.

³¹ *Каламід* — один з найвидатніших давньогрецьких скульп-

торів (V ст. до н. е.); разом з Фідієм працював над створенням статуї Зевса Олімпійського.

³² *Гай Клавдій Друз Цезар Германік* (15 р. до н. е.— 19 р. н. е.), племінник імператора Тіберія.

³³ У 70 р. до н. е. знаменитий римський оратор Гортензій захищав Верреса, колишнього намісника провінції Сіцилії, обвинуваченого в здирствах, незважаючи на очевидні докази вини підсудного. Обвинувачем виступав М. Туллій Ціцерон.

³⁴ *Гай Цестій Галл*, консул у 35 р. н. е., намісник Сирії, очолював римську армію, відправлену для придушення повстання іудеїв, але зазнав поразки.

³⁵ Як зеніт життєвої сили (т. зв. акмé) і разом з тим творчої діяльності людини стародавні греки приймали період від 35-го по 40-й рік життя людей.

³⁶ Тобто 448—445 рр. до н. е.

³⁷ Тобто 432—429 рр. до н. е.

³⁸ Насправді творчість Гагелада припадає на кінець VI і початок V ст. до н. е. Подібно Каллон з Егіни творив у першій половині V ст. і був більш-менш сучасником Гагелада. Те саме стосується Горгія.

³⁹ Тобто 420—417 рр. до н. е.

⁴⁰ Датування Плінієм творчості Поліклета, Мірона і Піфагора не дуже точне. Період творчості Поліклета припадає на роки 460—420 до н. е. Мірон виконав свої найзнаменитіші твори, в тому числі Діскобола, у роках 460—445 до н. е.; рокам 480—448 до н. е. слід датувати творчий період Піфагора з міста Регія в Італії. Щодо Скопаса, то, звичайно, мається тут на увазі не славетний Скопас, який творив у IV ст. до н. е., а хіба що його дід.

⁴¹ *Клітор* — місто в Аркадії, одній з областей Пелопоннесу.

⁴² Тобто 400—397 рр. до н. е.

⁴³ Тобто 372—369 рр. до н. е.

⁴⁴ Мова про *Кефісодота Старшого* (445—370 рр. до н. е.), автора знаменитої *скульптури Мир* (Ейрène) з дитям *Плутосом* (Багатством) на руці. Це уособлення миру і добробуту, якого прагнули афіняни. Згаданий нижче, у розд. 52, *Кефісодот* — його внук, син Праксітеля. Датування Леохара не точне: він жив на кільканадцять років пізніше.

⁴⁵ Тобто 364—361 рр. до н. е.

⁴⁶ Евфранор уславився більше як живописець. Див. кн. XXXV, розд. 128—129.

⁴⁷ Тобто 352—349 рр. до н. е. Аетіон і Терімах працювали в галузі живопису (див. кн. XXXV, розд. 78). Можливо, що вони, як і Евфранор, займалися малярством і скульптурою.

⁴⁸ Тобто 328—325 рр. до н. е.

⁴⁹ Тобто 296—293 рр. до н. е.

⁵⁰ Тобто 156—153 рр. до н. е.

⁵¹ Оповідка про конкурсне змагання п'яти митців-скульпторів, які одночасно ліпили статую амазонки, має характер вигадки. Річ у тім, що ці скульптори, які начебто брали участь в конкурсі, не були сучасниками. Очевидно, основою цієї анекдотичної оповідки послужив той факт, що Фідій, Поліклет і Кресіл створили кожен зокрема статуї амазонки для храму Артеміді Ефеської.

⁵² Про статую *Зевса Олімпійського* і *Афіни-Діви* (Парфенос) Пліній пише докладніше у кн. XXXVI, розд. 18.

⁵³ Йдеться про статую *Афіни Лемній* (з острова Лемнос) без шолома, копії якої збереглися до наших днів.

⁵⁴ З нагоди перемоги Л. Емілія Павла над македонським царем Персеєм у битві під Підною в 168 р. до н. е.

⁵⁵ *Квінт Лутацій Катул* — переможець германського племені кимврів у 101 р. до н. е. коло Верцелл у Північній Італії.

⁵⁶ *Поліклет* — видатний давньогрецький скульптор V ст. до н. е. і теоретик мистецтва. Працював переважно у бронзі; творив здебільшого статуї атлетів. Найбільш відомі його статуї — це *Дорифор* (Списоносець), в якому він втілює свій ідеал пропорції, *Діадумен*, *Поранена амазонка*.

⁵⁷ Імператор Тіт правив з 79 по 81 рр. н. е. Йому Пліній присвятив свій твір.

⁵⁸ *Лісімахія* — місто на Херсонесі Фракійському, засноване 309 р. до н. е. полководцем Александра Македонського Лісімахом (нині Ексамілі).

⁵⁹ *Квадратні* — тому що ширина грудей людини з розпростертих руками дорівнювала її висоті. Постаті Поліклета робили враження кремезних, особливо якщо порівняти їх із статуями Лісіппа.

⁶⁰ *Елевтери* — місто в Аттиці на межі з Беотією. Скульптура Мірона «Дискобол» виявила великий вплив на розвиток образотворчого мистецтва. Заслугою цього митця було впровадження в скульптурне мистецтво динаміки, руху.

⁶¹ За переказом, Афіна кинула флейту геть, тому що її обличчя при грі спотворювалось; флейту з радістю підхопив силен Марсій. Ця сцена знайшла відображення як у живописі, так і в античній скульптурі.

⁶² До складу п'ятиборства входили: біг, стрибок у довжину, метання списа, метання диска і класична боротьба.

⁶³ *Панкратіат* — атлет, який бере участь у панкратіоні — боротьбі, поєднаній з кулачним боєм.

⁶⁴ *Ерікка* — давньогрецька поетеса кінця IV ст. до н. е.

⁶⁵ Леонтіск насправді був не скульптором і суперником Піфагора, а предметом його статуї. Пліній не зрозумів того, що було в джерелі, з якого брав ці дані.

⁶⁶ Александр Македонський взяв штурмом Фіви у 335 р. до н. е. Статуя кіфареда названа «Справедливий», тому що зберегла довірений їй шарб.

⁶⁷ Насправді цей Піфагор тотожний з вищезгаданим Піфагором з Регія. Річ у тім, що він народився, як математик Піфагор, на острові Самос, але переїхав у Регій, грецьку колонію в Італії, і там творив.

⁶⁸ *Дуріс* з острова Самос,— історик і філософ кінця IV і початку III ст. до н. е. Див. Статтю.

⁶⁹ В оповідці про Лісіппа підкреслено факт, що він не був потомственным скульптором (у багатьох випадках це мистецтво передавалось від батька до сина) і що його стиль був більш реалістичний порівняно із стилем Поліклета, який ідеалізував дійсність у своїй творчості.

⁷⁰ Йдеться про знамениту статую «Апоксиomena», тобто атлета, який після змагання скреблом очищає своє тіло від олії і пилу. Римський політичний діяч і полководець, друг імператора Августа Марк Віпсаній Агріппа поставив її перед термами, тобто лазнею, побудованою на Марсовому полі в Римі.

⁷¹ Тіберій був імператором з 14 по 37 рр. н. е.

⁷² Тобто 148 р. до н. е.

⁷³ *Трофоній* — легендарний фіванський герой з храмом та оракулом на горі в місцевості Лсбадея. Деметрій був царем Македонії з 294 по 286 рр. до н. е.

⁷⁴ Певкест врятував життя Александрові Македонському під час облоги одного з індійських міст у 326 р. до н. е.

⁷⁵ Маються на увазі Ксенократ і Антігон. Див. Статтю.

⁷⁶ Про мармурові статуї Праксітеля див. кн. XXXVI, розд. 20 і далі. Праксітель (бл. 390 — бл. 330 рр. до н. е.) — один з найвидатніших давньогрецьких скульпторів.

⁷⁷ Явна хронологічна помилка Плінія. Ксеркс забрав у 480 р. до н. е. статуї, виконані рукою Антснора, скульптора, що жив на півтора століття раніше.

⁷⁸ *Фріна* — афінська гетера рідкісної вроди, за переказом, коханка Праксітеля.

⁷⁹ Мова не про Каламіда, сучасника Фідія (середина V ст. до н. е.), а Каламіда, сучасника Праксітеля, внука попереднього.

⁸⁰ Від розділу 72 йде алфавітний перелік менш славних митців з оглядом їхніх творів.

⁸¹ *Селевк I* (312—281 рр. до н. е.) — полководець Александр Македонського, цар Сирії.

⁸² *Боед* — син Лісіппа.

⁸³ Храм Згоди в Римі побудований був після 366 р. до н. е. для увічнення пам'яті про примирення патриціїв і плебеїв у питанні про обирання в консули по одному представнику від патриціїв і одному від плебеїв.

⁸⁴ *Перікл* (493—429 рр. до н. е.) — голова афінської демократичної партії, видатний державний діяч, якому Афіни зобов'язані своїм розквітом культури і мистецтва («епоха Перікла»).

⁸⁵ *Дідими* — місцевість поблизу Мілета в Малій Азії, де знаходився храм і оракул Аполлона.

⁸⁶ *Протесілай* — перший грецький герой, який загинув при облозі Трої від руки Гектора.

⁸⁷ *Квінт Лутацій Катул*, консул у 78 р. до н. е., відреставрував храм Юпітера Капітолійського, який згорів у 83 р. до н. е.

⁸⁸ Насправді йдеться не про *Щасливий кінець*, а про *Тріптолема*, улюбленця богині Деметри, який навчив людей землеробства.

⁸⁹ Невідомо, чи мова йде про групу, яка складається з двох фігур — Афіни і Пірра, сина Ахілла, чи про дві окремі статуї.

⁹⁰ *Кастор і Поллукс* (у греків Полідевк) — сини Зевса і Леди, звані Діоскурами, з яких Кастор був смертний, а Поллукс — безсмертний.

⁹¹ *Паріон* (Парій) — місто на побережжі Геллеспонту (нині Дардаронелли) в Троаді (сучасна Туреччина).

⁹² *Ганімед* — прескрасний хлопець, якого Зевс, прийнявши вигляд орла, схопив і заніс на небо; там Ганімед прислуговує богам під час їх бенкетів. Збереглась копія скульптури Леохара з зображенням схоплення Ганімеда. Про Леохара див. нижче — кн. XXXVI, розд. 30.

⁹³ *Ксенофонт* — давньогрецький письменник (430—359 рр. до н. е.) і політичний діяч. У творі «Бенкет» описаний бенкет, який відбувся в домі багатого афінянина Каллія на честь його улюбленця Автоліка, переможця в панкратіоні у 422 р. до н. е., страченого 404 р. до н. е. під час режиму тридцяти тиранів.

⁹⁴ *Менехм* — автор мистецтвознавчого твору «Про митців», жив у другій половині IV ст. до н. е.

⁹⁵ Пліній згадує двох скульпторів з ім'ям Полікл: Полікла з Афін (IV ст. до н. е.), про якого була мова в 52-му розділі, і Полікла з Афін (II ст. до н. е.). Саме про нього тепер мовиться.

⁹⁶ Мова йде про *Марка Юнія Брута*, керівника замаху на життя Г. Юлія Цезаря, який загинув у 42 р. до н. е. в битві при Філіппах у Македонії, що закінчилась поразкою республіканців. Звідси його прізвисько Філіппський.

⁹⁷ *Феодор* — один з найбільш всебічних архітекторів і скульпторів VI ст. до н. е. Він будував на острові Самос храм Гери, названий тут лабіринтом.

⁹⁸ *Ксенократ* — скульптор і мистецтвознавець, твором якого користувався Пліній у своїх розділах про мистецтво. Див. Статтю.

⁹⁹ *Аттал і Евмен* — царі Пергамського царства в Малій Азії; вели виснажливі війни з галлами (галатами), які вторглися в Малу Азію і поселились в її центрі (Галатії).

¹⁰⁰ *Храм Миру* був побудований Веспасіаном у 75 р. н. е. на пам'ять про перемогу над повсталими іудеями.

¹⁰¹ Пліній не згадує тут чомусь скульпторів Антенора, Крітія і Несіота, творців найзнаменитішої скульптури, яка зображала тирановбивць Гармодія і Арістогітона. *Гармодій і Арістогітон* — аристократичні юнаки, які постановили вбити *Гіппарха і Гіппія*, правителів Афін. Загинув від їхніх рук лише Гіппарх, Гіппій врятувався. Афіняни шанували їх як національних героїв і поставили їм на центральній площі (агора) Афин статую різця Агенора, яку перський цар Ксеркс, заволодівши в 480 р. до н. е. Афінами, забрав у Персію. В 477—476 рр. до н. е. поставлено було нову статую роботи Крітія і Несіота.

¹⁰² *Фаларід* — тиран міста Акраганта на Сіцилії (VI ст. до н. е.), відомий своєю жорстокістю.

¹⁰³ *Марк Порцій Катон Молодший* очолював у 58 р. до н. е. римську комісію, завданням якої було прийняти острів Кіпр під римську адміністрацію.

¹⁰⁴ Йдеться про *Зенона* — засновника стоїчної філософської школи, прихильником якої був Катон.

¹⁰⁵ *Ростри* — трибуна на форумі (центральної площі) у Римі, прикрашена носами кораблів на пам'ять про перемогу Гая Менія в 338 р. до н. е. (досл. ростри — носи кораблів).

¹⁰⁶ Статуя зображала Геракла в передсмертних муках, які спричинювала просякнута отрутою туніка, подарована його дружині Деянірі кентавром Нессом.

¹⁰⁷ *Тит Септій Сабін* жив у часи правління Августа; до обов'язків едила курульного належав догляд за державними будинками, площами, пам'ятками архітектури.

II. ЖИВОПИС

(«Природнича історія», кн. XXXV, розд. 15—149)

¹ Цифра, яку подавали єгиптяни, безумовно, сильно перебільшена. Насправді початки живопису в Єгипті слід датувати четвертим тисячоліттям до нашої ери.

² *Сікіон* — місто на Пелопоннесі, довгий час осередок зна-

менитої живописної школи. Пріоритет Сікіона в галузі живопису відстоював у своєму трактаті уродженець цього міста Ксенократ. Претензії до такого ж пріоритету мав і Корінф, значний центр живопису і школи.

³ *Філокл* — грек з грецької колонії Навкратіс у Єгипті.

⁴ *Тарквіній Пріск* — один з римських царів.

⁵ *Ардея* — місто в Лациї на південь від Рима, столиця племені рутулів, батьківщина Турна, з яким воював Еней. Римська історіографія вважала це місто старішим за Рим, отже, як твердить Плутарх, і живопис у храмі цього міста старіший за римський.

⁶ *Ланувій* — місто в Лациї біля Ардеї.

⁷ *Аталанта* — славетна мисливиця, учасниця походу аргонавтів. *Елена* — дружина володаря Спарти Менелая; викрадення її Парісом стало причиною Троянської війни.

⁸ *Імператор Гай Калігула* панував від 37 по 41 рр. н. е.

⁹ *Цере* (нині Черветрі) — стародавнє місто етрусків, завойоване римлянами.

¹⁰ Давньогрецька наука (Ератосфен) датувала Троянську війну 1193—1184 рр. до н. е.

¹¹ Храм цей був побудований у 304 р. до н. е.

¹² Панування імператора Клавдія припадає на 41—54 рр. н. е.

¹³ *Поет Пакувій* (писав трагедії), племінник поета Еннія (друга половина III ст. до н. е.).

¹⁴ *Квінт Педій*, консул у 43 р. до н. е., був внуком старшої сестри Г. Юлія Цезаря. На основі заповіту Цезаря він став спад-

коємцем $\frac{1}{4}$ його майна, а *Октавіан* (пізніше імператор Август) — $\frac{3}{4}$

¹⁵ *М. Валерій Мессала*, консул у 8 р. до н. е.

¹⁶ *Герон Молодший* — володар міста Сіракуз на Сіцилії. У першій Пунічній війні (264—241 рр. до н. е.) виступав у союзі з карфагенянами проти римлян. М. Валерій Мессала був консулом у 263 р. до н. е. *Гостілієва курія* — будинок засідань римського сенату.

¹⁷ *Л. Корнелій Сципіон*, брат П. Корнелія Сципіона, переможця Ганнібала, воював з сирійським царем Антіохом III у 194—189 рр. до н. е.

¹⁸ Йдеться про *Л. Корнелія Сципіона Еміліана*, який у 146 р. до н. е. узяв Карфаген і його зруйнував.

¹⁹ *Луцій Мумвій* придушив повстання греків (Ахейського союзу) при допомозі пергамського царя Аттала II (159—

138 рр. до н. е.) і зруйнував Карфаген у 146 р. до н. е., звідки забрав у Рим незліченну кількість творів грецького живопису і скульптури.

²⁰ *Арістід* — про нього ширше йде мова в розділах 98—100 цієї ж книги.

²¹ *Л. Ліціній Красс* (140—91 рр. до н. е.) — видатний римський оратор.

²² *Старі крамниці* — крамниці ремісників у південній частині римського форуму (ринку).

²³ Йдеться про посольство германського племені тевтонів у 6 р. до н. е., коли римляни під командуванням *Тіберія*, пасинка імператора Августа, вели війну з германцями між Рейном і Ельбою.

²⁴ *М. Вінсаній Агрінна* (бл. 63—12 рр. до н. е.) — полководець, державний діяч, соратник Августа.

²⁵ *Кізік* — місто на малоазійському побережжі Пропонтиди (нині Мармурового моря).

²⁶ Форум Августа розташований був на північ від римського форуму — центральної площі міста Рима.

²⁷ *Кастори* — див. прим. 90 до кн. XXXIV.

²⁸ *Г. Юлій Цезар* усиновив внука своєї сестри, через те він названий батьком Октавіана Августа.

²⁹ *Будинок Ради*, тобто «Юлієва курія», побудована Августом у 29 р. до н. е.

³⁰ *Немея* — місто на Істмійському перешийку, славнозвісне своїми загальногрецькими істмійськими іграми. Тут мова про божество того самого імені. Лев має нагадувати, що в Немеї Геракл переміг лева (один з його подвигів). *Старець з палицею* — один із суддів змагань. Колісниця вказує на вид змагань, які виграв замовник картини.

³¹ Про це була мова в кн. XXXIII, розд. 117.

³² *Біла мелоська* — крейда з острова Мелос; аттична вохра (жовта фарба) вважалась найкращою з мінеральних жовтих фарб; найкращий сорт мінеральної червоної фарби виготовлявся в Сінопі, місті на південному узбережжі Чорного моря.

³³ Довжина портрета римського імператора Нерона становила 34,5 метра. В античні часи малювали переважно на дошках, малювання на полотні практикувалося рідко. Портрет Нерона був намальований на полотні з уваги на колосальні розміри.

³⁴ Майянські сади були розташовані на Есквілінському пагорбі.

³⁵ *Гай Теренцій Лукан* жив у II ст. до н. е. Картина, яку він замовив, знаходилась у гаю Діани поблизу міста Аріції в Лаці.

³⁶ Тобто 420—417 рр. до н. е. Таке пізнє датування початку живопису пояснюється тим, що автор історії давньогрецького

живопису, з якої черпав Пліній свої дані, починав розглядати давньогрецьке малярство вже у розвинутій стадії, коли вдосконалена була живописна техніка і міцне місце зайняли в ній світлотінь і перспектива.

³⁷ Не лише Фідій, але й багато інших скульпторів займалися скульптурою і живописом, наприклад, Піфагор із Самосу (див. кн. XXXIV, розд. 60).

³⁸ Тобто 448—445 рр. до н. е.

³⁹ Йдеться про битву між жителями *Магнезії*, міста на річці Меандрі, і кіммерійцями, які вторглися в Малу Азію (VII ст. до н. е.).

⁴⁰ *Кандавл* (Мірсіл) — лідійський цар з роду Гераклідів, убитий Гігом, який захопив царську владу.

⁴¹ Тобто 708—705 рр. до н. е. Римські історики датували смерть Ромула 717 р. до н. е.

⁴² *Евмар* з Афін уперше у живописі зумів показати різницю між статтю зображуваних фігур, застосувавши білу фарбу для тіла жінки, і зробив таким чином перший крок у переході від одноколірного живопису до багатоколірного.

⁴³ *Кімону* з Клеон (міста на Пелопоннесі) належить важливе відкриття у живописі — необхідність зменшення фігур у ракурсі, важливість правильного співвідношення частин тіла.

⁴⁴ *Панен* був творцем портретного живопису. Битва при Марафоні відбулася в 490 р. до н. е.

⁴⁵ *Полігнот* — див. прим. 5 до «Про мистецтво» Арістотеля.

⁴⁶ Портик Помпея знаходився біля театру Помпея на Марсовому полі. Разом з курією Помпея був це великий комплекс будинків, в якому нагромаджено було багато визначних творів мистецтва.

⁴⁷ *Амфіктіони* — члени амфіктіонії, культового і політичного об'єднання, яке утворилося навколо Дельфійського храму з оракулом Аполлона для забезпечення йому охорони і безпеки.

⁴⁸ Тобто 408—405 рр. до н. е. Аполлодор мав, за свідченням Плутарха, довести до досконалості техніку світлотіні.

⁴⁹ *Аякс*, син володаря локрів Ойлея, учасник Троянської війни. Після здобуття Трої збездив пророчицю Кассандру у храмі Афін; за кару боги потопили кораблі, на яких він вертався додому. Аякс врятувався на скелі, але його вразив грім, а Посейдон обрушив цю скелю в море і утопив Аякса.

⁵⁰ Тобто 397 р. до н. е. *Зевксід* з *Гераклеї*, міста в Південній Італії (кінць V — початок IV ст. до н. е.) — один з найвидатніших давньогрецьких живописців.

⁵¹ Тобто 424—421 рр. до н. е.

⁵² *Демофіл* з Гімери на Сіцилії після зруйнування міста карфагенянами переселився в Афіни, де вчив живопису Зевксіда.

⁵³ *Алкмена* — дружина фіванського царя Амфітріона, зійшла-ся з Зевсом і народила Геракла; *Агрігент* (Акрагант) — місто на південному узбережжі Сіцилії (нині Агрідженто).

⁵⁴ *Архелай* — цар Македонії (413—399 рр. до н. е.) — згадується і в розділі 96.

⁵⁵ *Юнона Лацінська* — названа так від міста *Лаціній*, розташованого у Південній Італії.

⁵⁶ Ця оповідка наведена як приклад загальноприйнятого погляду в античній естетиці, що в одній моделі не може втілитися ідеал довершеної краси.

⁵⁷ *Амбракія* — місто в Епірі, гірській області у північно-західній частині Греції. Фульвій Нобіліор пограбував твори мистецтва цього міста у 189 р. до н. е. після знищення Етолійського союзу.

⁵⁸ *Л. Марцій Філіпп*, консул 56 р. до н. е.

⁵⁹ *Марсій*, силен, один із супутників Діоніса, який, хизуючись майстерною грою, викликав на змагання самого Аполлона.

⁶⁰ *Декулон* — невідомий письменник.

⁶¹ Заможні греки радо приймали на роботу фракійських жінок у ролі няньок.

⁶² *Філіск* (IV ст. до н. е.) — давньогрецький комедіограф.

⁶³ *Телеф* — син Геракла й Агви, цар Місії, був поранений Ахіллом і вилікуваний ним. Картина зображала вилікування Телєфа, коли Ахілл приклав до його рани іржу свого списа.

⁶⁴ У суперечці за зброю полеглого Ахілла, призначену для найхоробрішого після нього героя, вона дісталася не Аясові, а хитрішому за нього Одисею.

⁶⁵ *Іфігенія* — дочка Агамемнона й Клітемнестри. Греки повинні були принести її в жертву для благополучного відплиття під Трою, але богиня Артеміда замінила Іфігенію ланню і занесла її в *Тавріду* (нині Крим), де зробила своєю жрицею.

⁶⁶ *Евксінід* — живописець кінця V ст. до н. е., учитель живописця *Арістіда з Фів* (IV ст. до н. е.).

⁶⁷ *Евпомп з Сікіона* — живописець (перша половина IV ст. до н. е.). Його твори відзначалися точністю малюнка, тонким психологізмом. Про його мистецьке кредо див. кн. XXXIV, розд. 61.

⁶⁸ Сучасна наука встановлює ще фіванську школу, представлену згаданими вище Евксінідом, Арістідом та їхніми послідовниками.

⁶⁹ У битві біля *Фліунта* (місто в Арголіді на Пелопоннесі) афіняни в 367 р. до н. е. перемогли військо Сікіона.

⁷⁰ Залишивши острів Кірки, Одисей на плоту вплив на море з наміром добратися до рідної Ітаки.

⁷¹ *Памфіл*, уродженець міста Амфіполя в Македонії, займав-

ся також теорією мистецтва. Йому належать твори: «Картини в алфавітному порядку», «Мистецтво креслення», «Про живопис і славних живописців» та інші.

⁷² Інформацію Плінія підтверджує Арістотель, який у «Політиці» (кн. VIII, розд. 2) повідомляє, що в його часи до трьох традиційних предметів навчання — грамоти (читання і писання), гімнастики й музики додано ще креслення.

⁷³ Тобто 352—349 рр. до н. е.

⁷⁴ Трагедія і комедія, очевидно, уособлені були в образах Мельпомени й Талії.

⁷⁵ Картина зображала, імовірно, заручини легендарної вавилонської цариці Семіраміди з царем Ніном.

⁷⁶ Тобто 332—329 рр. до н. е.

⁷⁷ Жодного дня без rischi.

⁷⁸ Нехай швець не судить вище чобота.

⁷⁹ *Апіон* — грецький письменник з Александрії (перша половина I ст. до н. е.).

⁸⁰ Йдеться про Птолемея I Сотера, який правив у 323—284 рр. до н. е.

⁸¹ *Антигон Одноокий* — один з полководців Александра Македонського, які після його смерті поділили державу між себе, загинув у 301 р. до н. е. в битві коло Ісса у Сирії.

⁸² Збереглися до наших днів чотири епіграми поетів Леоніда, Антипатра, Демокріта й Архія, вміщені в «Палатинській антології».

⁸³ Панування Нерона — 54—68 рр. н. е.

⁸⁴ У 332 р. до н. е. *оракул Аммона* в Лівії оголосив Александра сином цього бога, що дало початок культові Александра як бога. Грім був атрибутом Зевса. *Храм Артеміді* в Ефесі належав до семи чудес світу, а спалив його в 356 р. до н. е. Герострат.

⁸⁵ *Кліт* — полководець Александра Македонського, загинув від його руки в 327 р. до н. е.

⁸⁶ *Габрон* — давньогрецький живописець. На острові Самос у храмі Гери була багата колекція його картин.

⁸⁷ *Менандр* — не цар Карії, а *сатрап* (намісник) Лідії в 327—321 рр. до н. е.

⁸⁸ Храм Діани був побудований у Римі Лепідом.

⁸⁹ *Неоптолем*, володар Епіру, який першим увійшов на мурі міста Газі в 332 р. до н. е. під час його облоги Александром Македонським.

⁹⁰ Мається на увазі місце в «Одіссеї» Гомера (VI, 101—109).

⁹¹ *Арістід* з Фів, званий *Арістідом Молодшим* для відрізнєння від *Арістіда Старшого*, учня Евксініда, діда Арістіда Молодшого.

⁹² *Пелла* — столиця Македонії.

⁹³ *Мнасон* — філософ, друг Арістотеля; після битви коло Херонеї у 338 р. до н. е., в якій македоняни перемогли греків, Філіпп призначив його намісником *Елатеї*, міста в Центральній Греції.

⁹⁴ *Міна* — вагова одиниця, 60-та частина таланту, дорівнювала 466 г. срібла.

⁹⁵ *Храм Вірності* на Капітолії в Римі був побудований у III ст. до н. е., перебудований в 109 р. до н. е.

⁹⁶ *Аттал II*, цар пергамський, згадувався в 24 розділі цієї ж книги.

⁹⁷ *Кавн* — місто на південно-західному узбережжі Малої Азії.

⁹⁸ *Парал і Гаммоніада* — назви двох афінських кораблів, уживаних для культових цілей. *Навсікая* — дочка царя феаків Алкіноя, ніжно зображена Гомером в «Одіссей».

⁹⁹ Пояснення Плінія не дуже вдале. *Малесенькі військові кораблі* — це афінська ескадра, яка супроводила священні кораблі під час їх плавання.

¹⁰⁰ *Іаліс* — міфічний родоський герой.

¹⁰¹ *Неалк із Сікіона* — живописець другої половини III ст. до н. е.

¹⁰² *Деметрій I* — македонський цар, облягав місто Родос один рік — від весни 305 до весни 304 рр. до н. е.

¹⁰³ *Кідінна* — мати родоського міфічного героя Іаліса; Тлеподем — легендарний родоський герой.

¹⁰⁴ *Філіск* — трагічний поет першої половини III ст. до н. е.

¹⁰⁵ *Асклепідор* — один з найвизначніших афінських живописців другої половини IV ст. до н. е.

¹⁰⁶ *Теомнест* — давньогрецький живописець, сучасник Протогена.

¹⁰⁷ *Нікомах з Фів* — давньогрецький живописець кінця IV ст. до н. е.

¹⁰⁸ *Л. Мунацій Планк* — римський полководець, відзначив свою перемогу над галлами тріумфом, тобто парадним в'їздом у Рим в 43 р. до н. е.

¹⁰⁹ *Скілла* (Сцілла) — міфічна потвора, яка разом з Харібдою сиділа на скелях по обох боках Мессінської протоки між Італією і Сіцилією; вони чигали на мореплавців, нападали на них і пожирали.

¹¹⁰ *Телест* — давньогрецький поет, уродженець Селінунта на Сіцилії, після зруйнування цього міста карфагенянами в 409 р. до н. е. жив у Сікіоні.

¹¹¹ *Кассандр* — македонський цар 319—296 рр. до н. е.

¹¹² *Нікофан* — давньогрецький живописець другої половини IV ст. до н. е., учень Павсія.

¹¹³ Під поняттям «дрібний живопис» слід розуміти живопис, який черпав тематику з побуту, зображав мертву натуру; йому протиставляли великий живопис — з міфологічною й історичною тематикою.

¹¹⁴ У портиту Менія, побудованому в 318 р. до н. е., містилися ювелірні майстерні.

¹¹⁵ *Серапіон* — живописець з острова Делос (I ст. до н. е.).

¹¹⁶ *Каллік* і *Калат* спеціалізувалися на виготовленні мініатюрних картин, зокрема Калат полюблив гумористичну тематику; чимало його картин зображали сцени з нової аттичної комедії.

¹¹⁷ *Антифіл* — єгипетський грек, надвірний живописець Птолемея I, суперник Апеллеса, кував лихо проти нього.

¹¹⁸ *Гесіона* — троянська царівна, дочка Лаомедонта, її, приковану до скелі для принесення в жертву морській потворі, врятував Геракл, убивши цю потвору.

¹¹⁹ *Іпполіта*, сина афінського царя Тесея, Антифіл зобразив у той момент, коли посланий Посейдоном бик, споливши коней, які скинули юнака з колісниці, і він загинув.

¹²⁰ *Кадм* — міфічний засновник Фів у Беотії; *Європа* — його сестра, фінікійська царівна, яку схопив Зевс у вигляді бика і переніс через море на Крит.

¹²¹ *Грілл* — розповсюджене серед греків ім'я власне, що означає також кабана; у Стародавній Греції був танець, в якому танцювали юнаки, переряджені в шкури кабанів. Очевидно, тут мова про такого юнака.

¹²² Про Ктесідема див. розд. 140.

¹²³ *Студій (Лудій)* — римський живописець, який відзначився у стінному розписі; жив у часи правління імператора Августа.

¹²⁴ Нарікання Плінія на занепад живопису справедливе, хоч стінний розпис у I ст. н. е. переживав свій розквіт, в чому не мала заслуга належала римським митцям.

¹²⁵ *М. Емілій Ленід* після вбивства Г. Юлія Цезаря республіканцями (43 р. до н. е.) утворив з Антонієм і Октавіаном другий тріумвірат, одержав в управління Африку, але скоро зійшов з політичної арени.

¹²⁶ *Ніканор і Мнесілай з острова Парос* — живописці V ст. до н. е.

¹²⁷ *Еласіпп* — давньогрецький живописець (перша половина V ст. до н. е.), один з перших застосував енкаустичну техніку. Славилась його картина, яка зображала дочку Асопа Егіну.

¹²⁸ *Павсій* — давньогрецький живописець (IV ст. до н. е.), головний представник сікіонської школи, широко використовував енкаустичну техніку.

¹²⁹ *Діонісії* — свята на честь бога вина Діоніса. Під час цих свят відбувалися драматичні вистави і, як видно з цього місця, змагання живописців, а також влаштовувались виставки картин.

¹³⁰ *М. Скавр* — див. прим. 7 до кн. XXXIV.

¹³¹ Тобто 364—360 рр. до н. е. Насправді Евфранор жив і творив до Павсія, розквіт творчої діяльності якого на 30 років пізніший від розквіту Евфранора. Про Евфранора як митця виготовлення статуй з бронзи була мова в кн. XXXIV, розд. 51 і 77.

¹³² *Тесей* — син Егея, афінський цар, переможець Мінотавра, учасник походу аргонавтів у Колхиду.

¹³³ На картині була зображена сцена, в якій Паламед викрив Одіссея, коли той, щоб не воювати під Троєю, вдавав з себе божевільного: він запряг до плуга вола і коня і засівав поле сіллю. Паламед порадив покласти на борозну його малого сина Телемаха, перед яким Одіссей зупинив плуга.

¹³⁴ *Квінт Гортензій Гортал* (114—50 рр. до н. е.) — видатний римський оратор.

¹³⁵ *Антідот* — давньогрецький живописець IV ст. до н. е., учень Евфранора, вчитель знаменитого Нікія.

¹³⁶ *Нікій*, син Нікомеда, — найвидатніший представник афінської живописної школи (друга половина IV ст. до н. е.).

¹³⁷ Див. розд. 27. *М. Юній Сілан* був намісником Віфінії в 75—74 рр. до н. е.

¹³⁸ *Гіацинт* (Гіакінт) — прекрасний юнак, улюбленець Аполлона, випадково вбитий ним під час метання диска. Після смерті Гіацинта був перетворений на квітку.

¹³⁹ *Даная* — дочка аргоського царя Акрісія, запроторена батьком у підземелля, тому що йому було передвіщено, що син Данаї вб'є його. Однак до Данаї проник Зевс, пролившись на неї золотим дощем. Після цього Даная народила Персея.

¹⁴⁰ Картина зображала сходження Одіссея у країну мертвих, щоб дізнатись про своє майбуття.

¹⁴¹ *Каліпсо* — німфа, володарка казкового острова Огігії де Одіссей, вертаючись на батьківщину, прожив 7 років; *Іо* — дочка аргоського царя Інаха, коханка Зевса, який перетворив її на телицю, щоб сховати її від ревнощів Гери, але та приставила до неї стоокого сторожа Аргуса; *Андромеда* — дочка сфіопського царя Кефея і Кассіопеї. Картина, очевидно, зображала момент врятування Персеєм Андромеди, залишеної на поталу морському страховищу.

¹⁴² Тобто 332—329 рр. до н. е.

¹⁴³ Мати Ахілла Фетіда, щоб син не брав участі у Троянській війні, в якій мав здобути славу, але і знайти смерть, переодягла його в дівоче вбрання і віддала його дев'ятирічним хлопцем на двір царя острова Скірос Лікомеда, де він виховувався серед

його дочок. Ахілла знайшов Одисей, який під виглядом купця прибув до Лікомеда і запропонував на продаж жіночі прикраси і зброю. Дівчата кинулись до прикрас, а Ахілл вибрав зброю. Так він був викритий.

¹⁴⁴ Македонський цар Персей потрапив у римський полон 167 р. до н. е., коли розгромив його у битві під Пидною Л. Павел.

¹⁴⁵ *Метродор* — учень *Карнеада*, представника Академії, тобто філософії Платона.

¹⁴⁶ *Тімомах з Візантії* — видатний давньогрецький живописець I ст. до н. е. Аякса, очевидно, він зобразив у ту хвилину, коли той накладає на себе руки, а Медею — коли вона вбиває дітей.

¹⁴⁷ Були три *Горгони* — три крилаті жінки-страховиська із зміями замість волосся на голові. Їхній погляд перетворював усіх на камінь. Тільки одна з Горгон — Медуза була смертною. Мабуть, її зображала картина.

¹⁴⁸ *Сократ* — живописець (друга половина IV ст. до н. е.), учень Павсія.

¹⁴⁹ У греків була приказка про людину, яка займається даремною роботою: він плете канат Окна. *Окн* був покараний в Аїді тим, що плів канат, якого негайно з'їдав осел.

¹⁵⁰ Далі іде перелік художників елліністичної епохи III—II ст. до н. е.

¹⁵¹ *Арістофон* — брат живописця Полігнота.

¹⁵² *Анкей* — міфічний аркадський герой, який загинув від калідонського вепра; *Астіналія* — його мати.

¹⁵³ Картина зображала, імовірно, одруження троянського царевича *Деїфоба* з Єленою після смерті Паріса. Після захоплення Трої греками Єлена видала Деїфоба своєму чоловікові Менелая, який його вбив. Тим-то на картині зображені алегоричні фігури: Довірливість і Обман.

¹⁵⁴ У 480 р. до н. е., коли перський флот стояв на якорі біля гори Пелій, щоб перечекати штормову погоду, нирець Скілл з дочкою Гідною поперерізували канати, якими кораблі були прив'язані до берега. Тоді кораблі, звільнені від прив'язі, порозбивались об скелясті береги.

¹⁵⁵ *Данаю*, яка народила Персея, батько Акрісій наказав разом з дитиною викинути в море на малому плоті, але її врятували рибакі. Тут зображена якась інша версія.

¹⁵⁶ *Стратоніка* — сірійська цариця.

¹⁵⁷ *Лаомедонт*, цар Трої, не дотримав угоди з Посейдоном і Гераклом.

¹⁵⁸ *Діоксипп* — давньогрецький атлет, який, перемігши улюбленця Александра Македонського, попав у неласку царя і покінчив життя самогубством.

¹⁵⁹ *Ехалія* — місто на острові Евбей, зруйноване Гераклом. *Лаодамія* — дружина Протесілая, грецького героя, який перший з греків загинув під Троєю.

¹⁶⁰ *Помпейон* — приміщення в Афінах, де зберігався культовий посуд.

¹⁶¹ *Арат* — грецький політичний діяч (III ст. до н. е.).

¹⁶² *Геракл* у приступі божевілля повбивав своїх дітей і дружини.

¹⁶³ Морська битва, яка була предметом картини Неалка, мала місце в 346 р. до н. е., коли спалахнуло повстання єгиптян проти персів у часи панування Артаксеркса III Оха. Закінчилася вона перемогою єгиптян.

¹⁶⁴ *Мнемосіна* — мати дев'яти Муз.

¹⁶⁵ *Немесіда* — грецька богиня помсти.

¹⁶⁶ *Орест*, син Агамемнона, помстився матері Клітемнестрі та її коханцеві Егісфу за вбивство його батька.

¹⁶⁷ *Полінік* — син Едіпа, царя Фів, після смерті батька воював з братом *Етеоклом*, який захопив владу і його вигнав. Полініку на допомогу прийшло сім знаменитих героїв, серед них — *Капаней*.

¹⁶⁸ *Егінет* — житель острова Егіни. Тут йдеться про ім'я власне.

¹⁶⁹ *Іріда* — богиня веселки, вісниця олімпійських богів.

¹⁷⁰ *Тіндаріди*, тобто *Кастор* і *Поллукс* (у греків Полідевк), сини Тіндарея. Див. прим. 90 до кн. XXXIV.

¹⁷¹ *Елевсін* — місто в Аттиці, неподалік від Афін.

¹⁷² *М. Теренцій Варрон* — римський державний діяч, письменник, учений-енциклопедист, народився в 116 р. до н. е.

III. СКУЛЬПТУРНІ РОБОТИ З ГЛИНИ

(«Природнича історія», кн. XXXV, розд. 151—158)

¹ Ця оповідка нагадує концепцію про початки живопису, викладену в цій же книзі у розділі 16.

² *Німфей* — місце, присвячене культові німф, на території *Корінфа*. І Корінф мав претензії до пріоритету в галузі моделювання з глини. Корінф був зруйнований 146 р. до н. е.

³ Див. кн. XXXIV, розд. 83.

⁴ Вакхіади були вигнані з Корінфа 657 р. до н. е.

⁵ Про переселення Демарата з Корінфа в Італію була вже мова вище (див. розд. 16). Оповідка, яку подає Пліній, легендарного характеру. Імена названих тут скульпторів — це «говорячі імена»: *Евхір* — досл. Добрукий, *Евграмм* — Гарномалюючий, *Діон* — грецькою мовою назва вимірювального приладу.

⁶ Див. кн. XXXIV, розд. 51.

⁷ Храм Церери був побудований 593 р. до н. е.

⁸ Зроблено це з метою зберегти їх як мистецьку цінність давніх часів.

⁹ *Керамік* — дільниця Афін, заселена ремісниками, переважно гончарами (від гр. слова «керамос», що значить «глина», звідси й *кераміка* — гончарне мистецтво).

¹⁰ Аркесілай виготовляв також статуї з мармуру (див. кн. XXXVI, розд. 33 і 41).

¹¹ У I ст. до н. е. вживання глиняної моделі скульпторами набрало загального характеру і справило значний вплив на техніку ліплення статуй з мармуру.

¹² Див. Статтю, а також кн. XXXVI, розд. 40.

¹³ Археологічні розкопки підтвердили високий рівень етруського мистецтва і його вплив на римлян.

¹⁴ *Тарквіній Приск*, за переказом, п'ятий цар Риму, його панування припадає на 616—578 рр. до н. е. В переказах про Тарквініїв — *Пріска і Гордого* було відображено період етруського панування в Римі.

¹⁵ Про них мова була в кн. VIII, розд. 161, і кн. XXVIII, розд. 16.

IV. ІСТОРІЯ СКУЛЬПТУРИ З МАРМУРУ

(«Природнича історія», кн. XXXVI, розд. 9—43)

¹ *Кір*, засновник перської держави, панував від 558 по 529 рр. до н. е.

² Тобто 580—577 рр. до н. е.

³ *Етолія* — гірська область у західній частині Центральної Греції.

⁴ Далі іде історія скульптурної школи на острові Хіосі.

⁵ *Гіппонакт* (друга половина VI ст. до н. е.), поет, автор ямбічних віршів, в яких картав сучасників за їхні вади; 60-та Олімпіада, тобто 540—537 рр. до н. е.

⁶ Початок Олімпіад, тобто 776 р. до н. е.

⁷ *Іасійці* — жителі м. Іаса в Карії, одній з країн Малої Азії.

⁸ Статуї, поставлені на вершині фронтона будинку, або інакше акротерії.

⁹ *Амбракія* — місто в Етолії, *Аргос* — місто в Арголіді на Пелопоннесі, *Клеони* — невелике місто на Пелопоннесі на шляху з Аргоса в Корінф. Статуї Амбракії були конфісковані римлянами і перевезені у Рим 189 р. до н. е.

¹⁰ *Каменоломні біля Луни*, тобто сьгоднішні каррарійські каменоломні в Північній Італії, славні доброякісним мармуром.

¹¹ Пліній забув, очевидно, що в розділах про живопис заперечував погляд, начебто цей вид мистецтва почався лише від Фідія (див. кн. XXXV, розд. 54); *83-тя Олімпіада* — 448—445 рр. до н. е.

¹² *Немесіда* — богиня помсти. На території Рамна, поселення в Аттиці, було знайдено фрагмент голови цієї статуї.

¹³ Мова про *статую Афін-Діви* (Парфенос) на Парфеноні в Афінах з егідою, списом і шоломом, прикрашеним сфінксом, із статуеткою Ніки в правій руці. Внизу біля списа зображена була змія, яка символізувала аттичного героя Ерехтея, або Еріхтонія. Статуя Афін-Діви була виконана 438 р. до н. е.; висота її дорівнювала 12 метрам.

¹⁴ *Пандора* — дружина Епіметея, брата Прометея, яка, за переказом, стала причиною всіх лих на світі. В домі Епіметея була скринька, де були сховані всі лиха. Пандора з цікавості відчинила скриньку, і звідти розлетілися по світу всілякі бідні.

¹⁵ *Керамік* — див. прим. 9 до кн. XXXV.

¹⁶ *Нікомед*, цар Віфінії, хотів купити її у 84 р. до н. е.

¹⁷ *Бріаксід* згадується в кн. XXXIV, розд. 73, і нижче, розд. 30.

¹⁸ *Скопас* — один з найвизначніших давньогрецьких і світових скульпторів, творчість якого припадає на 395—355 рр. до н. е. Брав участь в оформленні храму Артеміди в Ефесі і Мавзолею в Галікарнасі. Див. нижче розд. 25, 28, 30, 31.

¹⁹ *Статую Ерота* (у римлян — Купідон) різця Праксітеля римський намісник Сіцилії Веррес велів жителям Мессіни віддати йому за смішно низьку ціну. Статую Ерота з міста Феспіїв у Південній Беотії забрав у Рим спочатку імператор Калігула, потім удруге Нерон. Статую цю знищила пожежа у 80 р. н. е.

²⁰ *Тріптолем з Елевсіна*, улюбленець богині Деметри, за переказом, засновник землеробства.

²¹ *Сервілієві сади* тягнулися в Римі вздовж річки Тібру.

²² *Асіній Полліон* — римський політичний діяч і письменник другої половини I ст. до н. е.

²³ *Пергам* — велике місто в Малій Азії, столиця Пергамського царства, один із центрів елліністичної культури.

²⁴ *Самофракія* — острів у північній частині Егейського моря біля узбережжя Фракії.

²⁵ *Храм Доміція* — йдеться про храм Нептуна, побудований Г. Доміцієм Агенобарбом, консулом у 32 р. до н. е. Доміцій був довгий час намісником провінції Віфінії і звідти, очевидно, привіз у Рим групу Скопаса, яка зображала момент вручення Фетидою зброї синові Ахіллу.

²⁶ *Д. Юній Брут*, консул 138 р. до н. е., переміг у 132 р. до н. е. плем'я галлеків у Північній Іспанії, звідси дістав прізвисько Галлецький.

²⁷ *Г. Сосій* привіз у 38 р. до н. е. з міста Селевкія у Сирії статую Аполлона з кедрового дерева і відновив храм цього бога на Палатинському пагорбі.

²⁸ Портик Октавії опоясував храм Юпітера, храм Юнони, Курії, тобто будинок засідань сенату, і Бібліотеку.

²⁹ Це речення слід так розуміти: з рис обличчя видно, що це портрет чоловіка дуже вродливого. Оскільки в часи, коли була виконана ця статуя, найвродливішим чоловіком був афінський політичний діяч *Алківіад*, отже, це був портрет Алківіада (друга половина V ст. до н. е.).

³⁰ *Лібера* — сестра бога вина Лібера (по-грецьки Діоніса), в даному випадку, можливо, мається на увазі *Аріадна*, дружина цього бога.

³¹ *Олімп* — міфічний співак і музикант; *Пан* — бог лісів.

³² *Хірон* — мудрий кентавр, вихователь Ахілла.

³³ *Бріаксід* — див. прим. 21 до кн. XXXIV.

³⁴ *Тімофей* — давньогрецький скульптор (IV ст. до н. е.), співробітник із Скопасом в оздобленні Мавзолею в Галікарнасі.

³⁵ *Леохар* — визначний давньогрецький скульптор (IV ст. до н. е.), автор групової композиції, яка зображала Александра Македонського на левиному полюванні, статуарної групи, що зображала Ганімеда, схопленого орлом, чудової статуї т. зв. Аполлона Бельведерського та інших.

³⁶ *Мавзол* — сатрап (правитель) Карії, країни в Малій Азії. Після смерті Мавзола в 351 р. до н. е. його дружина Артемісія побудувала йому чудову гробницю (Мавзолей) в Галікарнасі, яка вважалася одним з семи чудес світу.

³⁷ *Авіаній Евандр* — афінський скульптор, якого Марк Антоній забрав з собою в Александрію, звідки той полонений потрапив у Рим, де став вільновідпущеником якогось Авіанія.

³⁸ *Геката* — похмура богиня підземного царства, володарка злих демонів.

³⁹ *Харити* (римські Грації) — богині краси, радощів і гостості. У Гесіода вони називаються *Аглая* (Блискуча), *Евфросіна* (Добродумна) і *Талія* (Квітуча).

⁴⁰ *Сократ* — Павсаній у своєму «Описі Еллади» ототожнює творця цих статуй з філософом Сократом.

⁴¹ *Аркесілай* — давньогрецький скульптор I ст. до н. е., творець знаменитої статуї Венери, поставленої в 46 р. до н. е. перед храмом цієї богині у Римі. Див. нижче розд. 41 і 155 кн. XXXV.

⁴² *Феспіаки* — мають на увазі музи, культ яких процвітав у *Феспіях*, місті Беотії.

⁴³ *Аппіади* — німфи, статуї яких прикрашали фонтан на форумі Г Юлія Цезаря, охоронниці римського водопроводу, побудованого Аппієм Клавдієм 312 р. до н. е.

⁴⁴ *Гермероти* — статуї-погруддя бога Гермеса.

⁴⁵ *Тралли* — місто в Карії (нині Айдін у Туреччині). *Тавріск* з *Тралл*, скульптор, разом з братом Аполлонієм улаився як творець скульптурної групи «Фарнезький бик» (зберігається в Неаполі), яка зображує покарання Амфіоном і Зетом Дірки за те, що знущалася з їхньої матері Антіопи.

⁴⁶ *Тимархид* — син Полікла з Афін, жив у кінці II ст. до н. е.

⁴⁷ Храм Юнони разом з прилеглим храмом Юпітера був побудований Квінтом Цецілієм Метеллом у 149 р. до н. е.

⁴⁸ *Філіск* — скульптор з острова Родос.

⁴⁹ *Паситель* — давньогрецький скульптор і мистецтвознавець (I ст. до н. е.). Право римського громадянства одержав у 89 р. до н. е., коли в результаті т. зв. союзницької війни право римського громадянства було надано всім італійським союзникам і грецьким містам в Італії.

⁵⁰ *Геліодор* — див. кн. XXXIV, розд. 91.

⁵¹ Скульптурний шедевр, другий після подібного твору Кефісодота; див. розд. 24.

⁵² *Каллісфен* — племінник Арістотеля, історик, страчений Александром Македонським у 325 р. до н. е. за мниму участь у змові на життя царя.

⁵³ Скульптурна група різця Агесандра, Афінодора і Полідора, яка зображує загибель Лаокоона і його синів; зберігається у Ватиканському музеї. Насправді вона складається з 5 мармурових блоків.

⁵⁴ Насправді йдеться про статую фінікійського бога *Баала*, або *Мелькарта*, привезену в Рим Сціпіоном Молодшим у 146 р. до н. е. після зруйнування Карфагена.

⁵⁵ Портик цей називався так тому, що в ньому при правлінні Августа поставлено статуї — уособлення різних народів.

⁵⁶ *Храм Щастя* побудований був Л. Лукуллом для ознаменування його військового походу в Іспанію у 151—150 рр. до н. е.

⁵⁷ Тобто в храмі Юпітера, побудованому Метеллом.

⁵⁸ *Копоній* — римлянин або грек-вільновідпущеник, який прийняв ім'я свого патрона.

⁵⁹ Статуї, поставлені перед театром Помпея, — це уособлення східних народів, підкорених Помпеєм.

⁶⁰ *Канах* — див. кн. XXXIV, розд. 50, 75.

⁶¹ Легенда, яка мала за мету пояснити, звідки на підставах колон взявся орнамент з мотивом жаби і ящірки, бо по-грецьки «*сάβρα*» означає «ящірка», а «*атрахос*» — «жаба». Відомо, що храм Юпітера Статора був побудований греком *Гермодором* з острова Саламін.

⁶² *Мірмекіда* і *Каллікрата* згадує Пліній в іншому місці (кн. VII, розд. 85) як спеціалістів у різьбі по слоновій кості.

ЗМІСТ

Від упорядника. Й. У. Кобів	3
-----------------------------	---

ІЗ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ

<i>Арістотель. Про мистецтво. Уривки</i>	6
Естетичні погляди Арістотеля	27
<i>Невідомий автор. Про високе</i>	36
Категорія високого в давньогрецькій естетиці	94
<i>Лукіан. Про танець</i>	104
Танцювальне мистецтво в естетиці Лукіана	126

ІЗ РИМСЬКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ

<i>М. Туллій Цицерон. Про мистецтво. Вибрані висловлювання</i>	134
Цицерон як естетик	146
<i>Кв. Горацій Флакк. Про поетичне мистецтво</i>	153
Погляди Горація на поетичну майстерність	166
<i>Г. Пліній Секунд Старший. Про мистецтво. Вибрані розділи з «Природничої історії»</i>	172
Античне образотворче мистецтво у викладі Плінія Старшого	235
Коментарі	241

Памятники эстетической мысли
ВЕХИ В ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ

Сборник

Составление, примечания и статья
Иосифа Устиновича Кобова;

перевод с древнегреческого и латинского

*Иосифа Устиновича Кобова,
Андрея Александровича Содоморы,
Юрия Васильевича Цымбалюка*

Киев, «Мистецтво», 1988

(На украинском языке)

Зав. редакцією В. М. Кордун. Редактор Л. Д. Гоголев. Художник В. В. Красій. Художній редактор О. Д. Стеценко. Технічний редактор Н. А. Турбанова. Коректор О. В. Керекеша.

Інформ. бланк № 1975

Здано на виробництво 16.12.87. Підписано до друку 25.04.88. Формат 70×100^{1/32}. Папір друк. № 1. Гарнітура літературна. Друк високий. Умовн. друк. арк. 12,26 (в т. ч. 0,65 іл.). Умовн. ф.-відб. 12,35. Облік.-вид. арк. 14,52. Тираж 3600 пр. Зам. 8—42. Ціна 1 крб. 60 к.

Видавництво «Мистецтво». 252034, Київ-34. Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика «Жовтень». 252053, Київ-53, Артема, 25.

Віхи в історії античної естетики: Збірник: Пер. B54 з давньогрец. та латин. / Упоряд., ст. та приміт. Й. У Кобова.— К.: Мистецтво, 1988.— 288 с.— (В опр.): 1 крб. 60 к., 3600 пр.

Збірка містить видатні твори античної естетичної думки, які належать перу Арістотеля, Лукіана, Цицерона, Горация, Плінія Старшого, а також трактат «Про високе» невідомого автора. Українською мовою ці твори публікуються вперше. Перед кожною працею вміщено статтю про автора.

0302060000—105
36 М207(04) — 88 БЗ-35-1-87

ББК 87.8я43

