

МАРІЯ ГАБЛЕВИЧ

2600 РОКІВ ГЕНДЕРНОЇ ЛІНГВІСТИКИ



Это он [Хилон], говорят, спросил Эзопа,
чем занимается Зевс, а Эзоп ответил:
«Высокое принижает,
низкое возвышает».

Диоген Лаэртский I 69

I. ПРО ПАРОСЬКУ ХРОНІКУ¹

1. У XVI ст. в Англії з'явилися, один за другим, два уламки мармурової стели, всуціль записаної гречиною, привезені з малоазійської Смірни; третій уламок віднайшовся у XIX ст. на острові Парос; все разом дістало назву “Пароської хроніки”, текст якої, разом з англійським перекладом, був надрукований у 1905 році. Хроніка укладалася в 264 році до Р.Хр.², а охоплює вона політичні (в т.ч. воєнні), релігійні та культурні (в т.ч. спортивні) події – від першого афінського царя Кекропса (1587-1581), Девкаліонового потопу (1528), культивациі збіжжя Деметрою (1409), падіння Трої (1209), Гесіода й Гомера³ і завершується 299 роком до Р.Хр.

З відбору подій та імен, проведеного укладачем цього тексту в середині III ст. до Р.Хр. і вочевидь розрахованого на віки і віки, видно, що робила його людина “столична”, високоосвічена та винятково добре й широко поінформована; мало того – цілком свідомо того, що вона творить офіційний образ Греції для свого й наступних поколінь. Тому відсутність у полі зору літописця такого калібру ряду імен, які сьогоднішня наука вважає для тогочасної античної історії визначальними, змушує замислитися. А вражаюче відсутніми є імена, серед філософів – Платона,⁴ серед комедіографів – Арістофана.⁵

Найпершими ж поетами, закарбованими у хроніці, є Терпандр і Сапфо, обидвоє – лесбійці:

[645/644 до Р.Хр.] Відколи **Терпандр** Лесбієць, син Дердена, [зробив нововведення у звичай гри на лірі] ... і змінив раніший стиль музикування – 381 рік, коли Дропід був архонтом в Афінах.⁶
[605/604] Відколи **Аліатт** став царем лідійців – [3]41 рік, коли Арістокл був архонтом в Афінах.
[600/599] Відколи **Сапфо** поїхала морем з Мітілени до Сіцилії, втікаючи [...] коли Перший Критій був [архонтом] в Афінах, а в Сіракузах були при владі великі землевласники.

2. Лесбійці Алкей і Сапфо – сучасники Піттака, що увійшов в грецьку історію як один із перших “семи мудреців”. Піттакові присвячений окремий розділ першої з 10-ти книг Діогена Лаертського,

¹ Висловлюю щире вдячність Улянні Головач і Тарасові Лучуку за їхню допомогу в праці над грецькими й латинськими текстами, а упорядникам цього тому – за кропітку працю в опорядженні результатів.

² Це обчислюється з самого способу подачі хронології (див. далі, прим.6).

³ Гесіода Хроніка ставить одним поколінням раніше Гомера, відносячи його до кінця X століття до Р.Хр.

⁴ Двічі згаданий *Сократ*; по одному разу – *Анаксагор* («Сократ й Анаксагор жили у час Евріпіда» [484-406]; смерть Сократа в 401/400р.), *Арістотель* та *Деметрій Фалерський*. Відсутність *Піфагорового* імені може здатися менш одіозною, якщо зважити засекреченість і релігійну спрямованість його вчення.

⁵ Арістофан (445?-385?) теж жив у час Евріпіда й Сократа (і навіть писав свої п'єси як сатиру на Евріпіда й Сократа), однак із комедійних авторів Пароський літописець відзначив тільки раніших від Арістофана поетів *Сусаріона* («582р.: коли вперше в Афінах введені комічні хори...»), *Епіхарма* («472р.: Гієрон – тиран сиракузький. Поет Епіхарм був приблизно в цей час») та пізніших *Анаксандріда* («377р.: переміг у змаганні комедій в Афінах») та *Менандра* («316р.: переміг у змаганні комедій в Афінах»). Як пише сучасний дослідник, слава Арістофана, цього “отця комедії”, не пережила його самого, а відродилася в епоху Відродження зусиллями «небагатьох письменників, які зуміли по-справжньому відчутти силу Арістофана» (Радциг, Сергей. *История древнегреческой литературы*, 5-е изд. – Москва, 1982. – С. 307-8). До числа небагатьох належав Рабле.

⁶ [684] «Відколи розпочалося щорічне архонтство – 420 років»: звідси вираховували дату викарбування й самої хроніки.

з життєписами любителів мудрості.⁷ Про Піттака сказано, що він разом з братами Алкея скинув лесбоського тирана Меланхра у 612р. до Р.Хр. «Відтоді Піттак користувався у мітіленців великою пошаною, і йому було доручено владу. Він тримав її десять літ і жив після цього ще десять літ».⁸ «Він був у розквіті років⁹ у 42 олімпіаду [612-608], а помер при архонті [афінському] Арістомені, на третій рік 52 [51¹⁰] олімпіади, у глибокій старості, проживши понад сімдесят років».¹¹

Якщо Піттак помер «у глибокій старості» десь між 569-565 роками, то народився він бл. 660 р., а був при владі у 590-580рр. Судячи з даних про участь не Алкея, а його братів у спільній боротьбі проти Меланхра, Алкей мусив бути тоді відсутній,¹² але віку з Піттаком був, мабуть, приблизно одного, якщо судити з його рядків, звернених до мітіленців з вигнання, коли Піттак стояв при владі:

Тож нині вчуйте ви і мої слова,
Якими вас благаю – звільніть мене
Від мук нестерпного вигнання,
Край покладіть ви моїм нещастям.
А сина Гірри нині настигне хай
Рука Еріній мстивих: колись із ним
Ми кров'ю жертви поклалися
В дружбі і вірності непорушній
Або у чорну землю лягти усім
У битві з тими, хто управляв тоді,
Або самих їх перебивши,
Врешті народ від страждань звільнити.
Та він, пузатий, совість утративши,
Глухий душею, клятви священні ті
Під ноги кинувши нахабно,
Місто і нас, мов хижак, шматує.¹³

Сапфо ж, «утікаючи» (φυγούσα), як пише автор Пароської хроніки, від якоїсь небезпеки з Лесбоса в 600 році, уже була відома на батьківщині принаймні як «керівниця хору», тож мусіла бути не молодша від Піттака з Алкеєм – себто, мала років під сорок.

Тоді як Аліатт, який прийшов до влади у материковій Лідії чотирма роками раніше, у 600 році навряд чи й сягнув свого

«розквіту літ» – адже найстарший його син і престолонаступник, Крез, народився щойно в 595р., а старша від Креза дочка, Арієніда, була видана заміж за мідійського царевича Астіага в 585р.¹⁴

Сам Аліатт, заступивши на лідійському престолі свого батька Садіатта, ще п'ять років продовжував війну з Мілетом, розпочату батьком за шість років до смерті, тож цілком можливо, що одружився Аліатт тільки після цієї війни,¹⁵ на п'ятому році по його сходженні на престол – тобто якраз десь у той час, коли Сапфо уже покинула Лесбос задля Сіцилії.

Стільки у Геродотових *Історіях* про «лідійський протекторат над Лесбосом» і його «прямий стосунок до Сапфо».¹⁶ А от

⁷ Диоген Лаэртский. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов* / Пер. Михаил Гаспаров. – Москва, 1979.

⁸ Там само, с.86. ⁹ 35-40 років.

¹⁰ Різничитання у рукописах. ¹¹ Там само, с.87.

¹² Можливо, «безстрашно служив вавілонянам» – див. його вірш “З краю світу прийшов на батьківщину ти...”, пер. Григорія Кочура (*Антична література. Хрестоматія* / Упоряд. О.Білецький. – Київ, 1968. – С. 144).

¹³ Там само, с.145. Цей зразок Алкеєвої лірики сам по собі спростовує уявлення, ніби мелічна поезія писалася (компоновалася) тільки для усного виконання – сольного в супроводі ліри, чи для хорового співу, як у цьому переконані Д.А.Кемпбелл (Campbell, Introduction, p.ix-x) і Тарас Лучук (с.20, 31). Чомусь саме в цьому випадку не береться до уваги предметність нашого образомислення і розрахована на “ефект присутності” стилістика художнього *письма*, яким передавалася й дійшла аж до нас сама мелічна поезія як жанр такого *письма*. Навіть коли припустити, що Алкей-вигнанець передбачав фізичну можливість сольного виконання іншим співаком цієї своєї бунтарської пісні перед громадянами Мітілени, то співак-посередник мав би насамперед *прочитати* запис Алкеєвої пісні на переданій ним табличці.

Див. про Горація як одного з *лірників*, в останньому розділі цієї статті.

¹⁴ Геродот, I 73-4. Внук із цього шлюбу, цар персів Кір, знищив Лідію як державу.

¹⁵ Про історію недуги Аліатта, дельфійське пророцтво і відбудову ним храму Афіні в країні мілетян на знак перемир'я, див. Геродот, I.19-22.

¹⁶ Тарас Лучук, с.28-30. Див. також прим.19 у розділі V (V-19).

подальше царювання Аліатта, не маючи прямого стосунку до Сапфо, має прямий стосунок до становища тих, чий ущемлюваний природні права і Богом дану гідність вона захищала і підносила своїм словоспівом.

Правив Аліатт довго – аж 57 років (пом. 552 до Р.Хр.). Езоповою – але досить прозорою – мовою Геродот розповідає про пам'ятник, який звів він собі цим правлінням. Аліаттові завдячували своїм процвітанням дрібні торговці та ремісники, «а також» дівчата, які, відповідно до нововведеного і толерованого владою звичаю змушені були «заробляти собі на посаг» продажею власного тіла.¹⁷ Саме таке формулювання причини появи офіційної проституції Геродот тут же підтверджує повторно: «Лідійці мають звичай майже такі самі, як і елліни, за винятком того, що своїх дочок вони віддають для торгівлі тілом»¹⁸. Еллінський звичай давання посагу (див. *Додаток 2.3*) стосувався вільних, тобто заможніших, громадян і передбачав турботу кожного голови сім'ї про добробут і мораль громади в цілому. Звичай *недавання* посагу звільняв батьків лідійських дівчат від цієї турботи, натомість давав їм самим, їхнім синам і внукам можливість “заощаджені” таким чином гроші пускати на власне задоволення. А якраз «лідійці, наскільки я знаю, – пише Геродот, – були першими людьми, які почали карбувати золоті і срібні монети та пустили їх в обіг, і першими, які зайнялися роздрібною торгівлею».¹⁹ А також першими, які підкорили собі цілу Малу Азію, щоб потім віддати і її, і власну землю персам.

3. Ні про сучасника Сапфо Алкея, ні про їх попередників – Тіртея, Архілоха, ні про наступників – Анакреонта чи напівміфічного Аріона у Пароській хроніці немає й згадки. Далі згадуються Гіпсонакт, «ямбічний поет», і перший автор трагедії, засновник драматургійного жанру Теспід (Феспід).

З інших джерел довідуємося, що поет Терпандр першим увів в ужиток барбітон – інструмент, більший від звичайної ліри, а поетеса Сапфо – так звану «багатострунну пектиду».²⁰ Знаємо, що поет Алкей увів в ужиток “алкеєву строфу”, а Сапфо – “сапфічну”. А знаючи, що крім поезії, названої сьогодні лірично-

ною, Сапфо писала ще й пісні для хору, розуміємо, що слави її як словотворчині греки не мислили окремо від слави її як композиторки і хормейстерки. Мабуть, саме цю Славу творчині словообразів, метрів та ладів варто б аналізувати сучасним дослідникам, порівнюючи таланти Сапфо і будь-кого з найдостойніших інших поетів. Ця слава першотворців мелічної поезії і могла дати підстави драматургові Теопомпові через дві сотні років згадати-таки «те давнє й відоме устам нашим уміння, до якого, кажуть, молодь лесбійська додумалася».²¹

Через п'ять століть після Теопомпа історик Павсаній (II ст.) наголошує на ще одному особистому внескові Сапфо в культурну історію Греції: говорячи про виставлені в афінському Акрополі статуї Перікла та батька його Ксантиппа, Павсаній так описує статую поруч Ксантиппа: «Анакреонт з Теосу, перший поет після Сапфо з Лесбосу, який посвятив себе любовним пісням,²² і виглядає він, ніби чоловік, що співає під хмелем». Поруч стоять «дві жіночі фігури – Іо, дочка Інаха, і Каллісто, дочка Лікаона, про кожну розказують однакову історію, а саме: любов Зевса,

¹⁷ Див. Геродот, I 93-4, також нав'язку до I 8-13, яку робить Геродот, вводячи символічний топонім «озера Гіга» (I 92, 91).

¹⁸ Геродот, I 94.

¹⁹ Там само. Далі історик красномовно пише про лідійців як винахідників азартних та інших ігор.

²⁰ Велишкій Франтишек. *Быть Грековъ и Римлянъ*. – Прага, 1878. – С. 464. Від Терпандра-поета, як каже одне джерело, збереглися буквально два рядки з гимну до Зевса (Радциг, с.135); інше каже, що всі збережені «його фрагменти» – неавтентичні (*Античная культура*. – Москва, 1995. – С. 297).

²¹ Тарас Лучук, с. 42-43. Після Теопомпа, сучасник Пароського літописця придворний александрійський учений поет Каллімах чомусь рішуче виступив якраз проти цього уміння *вкладати зміст у красиву малу форму* (Радциг, с.394). Може тому, що пісенність мелічних творів сприяла їх швидкому поширенню і впливу?

²² Ця інформація цікавим чином дублює пов'язання імен Сапфо й Анакреонта Платонове у його тексті, присвяченому Еросові (“Федр”, 235bd).

гнів Гери і метаморфоза, – Іо стає коровою, а Каллісто – вед-медичею».²³

Поезію Анакреонта справді можна охарактеризувати як “ніби підхмелену” – бо він свідомо звів її виключно до такої собі милої еротики: на умі в “підхмеленого” автора ніяка не любов, а, як в Зевса чи Аполлона стосовно Іо чи Каллісто – бажання хильнути ще й сексуальних утіх, мрія про ліжкові ігри:

Бросил шар пурпуровый
Златовласый Эрот у меня
И зовет позабавиться
С девою пестрообутой.
Но, смеясь презрительно
Над седой головой моей,
Лесбиянка прекрасная
На другого глазеет.²⁴

“М’ячик” Анакреонта з готовністю підхопили наступні покоління веселих поетів і граються ним і нині. Майстром цієї гри став Овідій, виплекавши у своїх читачів стереотип суперпотентного (доблесного) мужа, вписатися у який з усіх сил – і навіть над усяку силу – прагнуть (чи вдають, що прагнуть) усі наступні покоління маскулітних європейців.

Другий висновок, який можна зробити з Анакреонтового вірша – це те, що таке “самовписування” в сексуально-героїчний стереотип (а чи “самоописування” його) і для Анакреонта, і для Овідія, і для всіх інших поетичних еротоманів було і є не більш як писанням. Фройд сам не був ні поетом, ні достойним аналітиком поетичного мислення, але у психологію еротописання він прозрів достатньо, – навіть увів в обіг відповідний термін, *сублімація*:²⁵ замість займатися сексом на ділі, ним займаються в уяві – наприклад, говорять про нього.

Бо думка і почуття, переведені в слово – це теж діло, і навіть дуже серйозне діло, тож так зване дозвілля-*otium* письменників аж ніяк неробством, розвагою чи відпочинком не є. Це добре знає Катулл²⁶ і це добре знає Овідій, коли, граючись, овіршовує мистецтво любові. Зокрема коли займається сексом в уяві. Бо має непросте завдання сублімувати це *діло* в *дійство*, передбачивши його *дію* на Третього – читача.

Робить він його не з лесбійкою-Лесбією (її вже раніше “за-резервував” собі Катулл²⁷): перед усім світом він вельми есте-

²³ Pausanias. *Description of Greece*. 1.25.1 (переклад мій. – М.Г.). Жіночі фігури, які «стоять поруч» Анакреонта в афінському акрополі II ст. – уявні, і згадані тут, щоби в образній формі підказати читачеві ідейну скерованість Анакреонтової творчості в стосунку до Жінки. Хто знає історію Іо та Каллісто-Миловидої, той далі додумає сам. Так писали всі грецькі поети, спираючись на Гесіодів та Гомерів символічний словник, водночас розбудовуючи чи спростовуючи його.

Опис Павсанія справді відповідає тому скульптурному портретові Анакреонта, який дійшов до нас (статуя в Палаццо деї консерваторі, Рим).

²⁴ Пер. Вікентія Вересаєва (*Античная литература. Греция*: Антологія. – Москва, 1989. – Ч.1. – С. 121). Пор. образ “девы пестрообутой” і “коханців у взутті з Сікіону” в поемі Лукреція (див. далі, прим.Ш-43). Пурпуровий колір – символ вищого жрецтва і маєстату.

²⁵ З середньовічного лат. *sublimare*, ‘підносити’, ‘ввищувати’ = ‘ушляхетнювати’, ‘витончувати’.

²⁶ Тільки так розуміючи дозвілля мислячих людей, як розуміє його Марціал («наше *dile*»), можна зрозуміти слова Катулла про тугу (згодом названу “світовою” або “гамлетівською”) і про «падіння міст і царів». Бо далеко не всі міста падали через власну розпусту – споживацтво, лінь і без-ділля: багато з них падало під ногою сильнішого і нахабнішого царя чи поліса, що його надихнуло на війну *dile* умів і уст певних письменників – його учителів, вихователів, ідеологів, радників.

²⁷ З викладу Тараса Лучука я не зрозуміла, як саме, на думку американки Еллен Грін, у Катулловому прочитанні вірша Сапфо проявляється «римський моралізаторський дискурс» (с.46) і чим він відмінний від відповідного грецького. Як на мене, проявляється він саме як римський у додаванні до означального латинізованого імення *Lesbia* (= ‘уродженця чи мешканка грецького острова Лесбос’ = ‘лесбоска’ = ‘лесбійка’) того особливого, пов’язаного з сексуальною орієнтацією, значення, що його римські поети після Катулла (але не обов’язково сам Катулл), відчитали у тогочасних сапфічних текстах і їх інтерпретаціях. Нав’язування *всім* лесбійкам особливих сексуальних умінь у *грецьких* текстах не спостерігається. Уникає такого узагальнення навіть грекомовний Максим Тирський (див. цитату в Тараса Лучука, с.28, прим.39).

Той же «римський моралізаторський дискурс» живий і нині. Інакше повним і непотрібним анахронізмом бачилась би традиція публі-

тично роздягає у денному присмерку іншу поетесу – *Корінну*,²⁸ тим самим показуючи єдину користь, яку він, поет-нащадок, може здобути від спілкування з поетками-предтечами.²⁹ З Сапфо Овідій церемониться далеко менше: бавлячись у метаморфози (уміння, бажане для будь-чиєї уяви), він грубо роздягає її при денному світлі – на очах сучасних йому і грядущих чоловіків та жінок, публікуючи у *своїх* “Листах *героїнь*” лист від *її* імені.

Ні піррянки, ані мітимнянки юні,
ні вся решта лесбійок [Lesbiadum] мене не тішать.
Анакторія збрідла, і невинна Кидрона,
не мила Аттіда очам, як колись,³⁰ і ще сотня
інших таких, люблених не без гріха.
Безстиднику, те, що було багатьох, все твоє! ...
Лесбійки [Lesbides], що любов'ю мене знеславили,
Не юрміться ви до моїх пісень!³¹

«Безстидник», *improbis* – це Фаон, легендарний коханець, через якого Сапфо кинулася з Левкадської (“Білої”) скелі. Як за кілька століть до Овідія засвідчив грек Менандр, Сапфо була першою, хто стрибнув з цієї «далеко видної» скелі із храмом Аполлона на ній.³² А сучасник Овідія грек Страбон, досліджуючи історію географії цього храму, інформує нас про *щорічне* свято Аполлона, коли-то з його святої скелі скидають закоханих злочинців – в науку іншим, для відвернення зла.³³ Правда, внизу на воді їх чекають дрібні човники, щоб підхопити нещасного (нещасну) та відвезти у безпечне місце «за кордоном».³⁴ Аполлон був

кації *певних грецьких* текстів у *латиномовній* подачі і висвітленні, як, наприклад, цитоване Т.Лучуком «стереотипне» (!) видання *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus*, що вже вчетверте побачило світ у Штутгарті в 1967 році під ред. Йоганна Валена (Тарас Лучук, прим.62). Сприймаючи витончену і дуже давно грецьку поезію в термінах та контекстах добре виробленого за віки латиномовного дискурсу, навіть знавці обох мов не можуть не дивитися на цю поезію відстороненими й затуманеними очима. Тож, свідомо чи несвідомо затушовуючи смислові мовні, поетичні й культурологічні нюанси Сапфониних, сапфічних і навколо-сапфічних текстів, ті знавці не можуть не розбудовувати дискурс “сексуально-лесбійський”. Як показує “Вибрана бібліографія” у виданні Кемпбелла (Campbell, р.хviii-xix), серед видатніших дослідників ХХ ст., які друкували, *правили* і тлумачили лесбійські тексти Сапфо та Алкея, та й взагалі грецьку ліричну поезію, не було *жодного питомого грека*.

²⁸ *Корінна* (перша пол. V ст. до Р.Хр.) з Танагри в Беотії, відома як наставниця і поетична суперниця Піндара.

²⁹ А їх було багато – та мало тих, хто ними цікавиться. Серед імен, що їх популяризують сьогодні як “лесбійських подруг” (=трибадиток) Сапфо – *Ерінна*, поетеса кінця IV ст. до Р.Хр. Поетесою була «висміяна у вірші Сапфо» *hetaera* (у пізнішому значенні – ‘проститутка’) *Родопа* (в різночитанні – *Доріха*), про котру езопівською мовою Геродот свідчить (II.135), що її «убили» так само, як її сучасника (а чи її псевдо) – раба *Езопа*; різниця між обома та, що після Езопа лишилося кілька його байок, а після Родопа – три езопомовні байки про неї, з них одна тісно пов’язана з “біографією” Езопа (див. прим. IV-8), друга – з храмом Аполлона, третя – з Сапфо. Серед свідчень про Сапфо, з їх різночитаннями, таких байок далеко більше.

Як свідчить Каллімах, складала свої поетичні кучері на вівтар Афродіти і дружина Птолемея III Філадельфа *Береніка*, пам’ятником якій стали сузір’я і згаданий вірш Каллімаха; а не висміяли її в пізнішій літературі, бо була все-таки дружиною єгипетського бога-царя. (Клеопатрі VII – богині-цариці – не вдалося уникнути такої долі саме з тієї причини, що вона була царицею, але не дружиною царя, і жоден з благородних римських Персеїв так і не зумів захистити її від неслави, а себе – від загибелі.)

³⁰ *Анакторія* (від гр. *ἀνάκτορον*, ‘палац’) – місто на узбережжі Карії, яке захопив напівміфічний Мілет, син Аполлона, батько Кавна та Бібліди, що втік від критського царя Міноса; він переназвав місто своїм іменем (див. прим. I-15 і V-19). *Кидроною* могла зватися уродженка долини Кидрон, в якій гебрайський цар Давид збудував Єрусалим. Такого ж топонімічного походження має бути жіноче ім’я *Метара*, яке знаходять у сапфічних текстах. *Амміда* – варіант епоніма *Амміка* (також див. далі: *Ammic-Amiū*).

³¹ Ов. *Her.* XV 15-20, 201s.=19 Campbell.

³² Див. далі, у прим. III-1.

³³ «Стрибок цей, кажуть, лікує від любові» – Strabo X 2.9=test.23 Campbell. *Зло*, як пригадуємо, випустила Пандора зі скриньки, даної Зевсом; конкретніше говорячи, *зло* мало два втілення – *жінку*, з її «мовою облесною», «всілякими оманами» та «собачим розумом», і принесені нею *хвороби* (Гесіод. *Роботи і дні*: Пандора, 67, 78 // *Антична література...*, с.118 / Пер. Володимира Свідзинського).

³⁴ У Римі – за традицією культурного наслідування греків – такою скелею була Тарпейська, на Капітолійському пагорбі, на якій стояв театр: з неї “скидали” зрадників. А ідейно небажану любовну поезію продовжували скидати з Левкадської.

Проводирем муз, а святотатцями в його храмі були ті музонатхненні аеди, що співали на немилі для його вуха лади. Тим більше, коли хтось із них претендував на звання «десятої музи»³⁵ – Провідниці дев'ятьох.

4. Все це означає, що “лесбіянки” як назва для жіночої сексуальної меншини не має аніякого відношення до жодної з уродженок острова Лесбос, а є літературною узурпацією, здійсненою певними інтерпретаторами творчості єдиної славної Лесбійки.

Про те, що у своїх співвітчизників Сапфо заслужила собі особливу і рідкісну для Жінки пошану, говорять монети, випущені мітіленцями та ересцями в її честь;³⁶ існує теж запис, що на острові Сапфо була «керівницею хору»; дата переїзду Сапфо з Мітілени на Сіцілію закарбована на мармурі. Тільки на цих фактах і стоїмо, і будь-які інші “дані”, виведені з тенденційних домислів, поетичних фантазій і літературних фальсифікацій, мають бути категорично відкинуті як домисли, фантазії, фальсифікації.

³⁵ Платон, у приписуваній йому епіграмі: «Кажуть, що Муз – дев'ять. Яке недбальство! Дивіться – Сапфо із Лесбосу – десята!» (test.60 Campbell; див. прим. IV-10). Шекспір у любовних сонетах 1590-х років звертався до свого Юнака-Юності-Юнацтва (*youth*), прирівнюючи Юність до Сапфо – «Будь десятою Музою, вдесятеро вартнішою за ті дев'ять старих, яких викликають римувальники» (сонет 38). Шекспір і його сучасники в XVI ст. повинні були читати далеко більше, ніж кілька неповних її віршів, які “дожили” до початку XIX ст. і представлені для нашого розпорядження.

³⁶ Test.11, 12 Campbell: у I-III ст. мітіленці вибили її зображення на чотирьох монетах, ересці – на двох монетах і скульптурному погрудді (гермі, зберігається у Мадридському музеї). Ересські монети не так давно пропали.

II. ПРО ГЕФЕСТІОНА

Quando vero iniquitates gerimus, musicam non habemus.
Cassiodorus, *Institutiones* 2.5.2¹

1. Із 157-х уривків, що їх понад сто шістдесят років тому з різних джерел зібрав до купи Бергк як зразки Сапфониної поезії,² щонайменше 118 дублюються у виданнях Вортон (1895) і Кокса (1925), тиражованих нині в Інтернеті.³ З них 22 цитати належать граматику Гефестіону Александрійському,⁴ 15 – Атенесві,⁵ 14 – Аполлонію Александрійському,⁶ 10 – наведені у *Etymologicum Magnum*,⁷ ще 5 – належать синові Аполлонія, Геродіану⁸. Решта джерел уділили цій збірці по 4, 3, 2 і одній цитаті.

¹ Коли ми грішимо, у нас немає музики (лат.).

² Theodor Bergk (1812-1881). *Poetae Lyrici Graeci*, 3 vols., 1843 (Leipzig 1882). Подальші фрагменти цитуються в нумерації Бергка, як вона подана у “Порівняльному покажчику нумерації” Кемпбелла-1982, який спирався на Бергка-1882 (Campbell, “Comparative numeration. Sappho: Reverse Index”, p.461-2; “Sappho or Alcaeus”, p.471).

³ Henry Thornton Wharton (1846-1895). *Sappho. Memoir, text, selected readings and literal translation*, 1885 (1887, 1895, 1907, 1910); *The Poems of Sappho, with Historical and Critical Notes, Translations, and a Bibliography* by Edwin Marion Cox, 1925. Порівняльну таблицю впорядкування фрагментів у чотирьох англomовних виданнях лірики Сапфо (Bergk 1882; Wharton-Bergk 1895; Cox 1925; Campbell 1982) див. у *Додатку 3.1*.

⁴ Hephaestion (130-169) – грамастик, автор посібника з метрики *Enchiridion peri metron* (рукопис XV ст., монастир Діонісіат на горі Афон).

⁵ Athenaeus (бл. 200р.) – збирач літературної всячини.

⁶ Apollonius (бл. 140р.) – грамастик, автор різних трактатів про мову. Правдоподібно, у збірці Кемпбелла він фігурує як Аполлоній Дискол («Apollonius Dyscolus, grammarian, 2nd c. A.D.» – Campbell, p.474).

⁷ Збірка, укладена бл. 1100р.(?).

⁸ Herodian (кінець II ст.) – грамастик, ще плідніший, ніж його батько, автор праць “Про окремі слова”, “Про ‘неправильні’ дієслова”, “Про відмінювання іменників”.

Зрозуміло, що нашу увагу привертає найбільший корпус – Гефестіонів. Він інтригує тим, що Бергк, узявши його з одного-єдиного невеличкого джерела, яке залишилось нам у спадок, подав його не як суцільний масив, а розкидав по цілій збірці, що видно з нумерації фрагментів: 1,⁹ 33, 40-41, 52-53-54, 58-59-60, 62, 76-77, 82, 84-85, 90-91, 98-99-100, 103-104.

Якщо припустимо, що така розпорошеність викликана загальним принципом упорядкування збірки – за тематикою віршів, а чи за хронологією джерел, а чи за кількістю чи якістю збережених рядків, – то ми помилились. Між фрагментами 1-м і 2-м (I-II ст.) та 3-м (XII ст.) – відстань джерел у 12 століть; 4/5-й фрагмент знов повертає нас у II ст. після Р.Хр. або ж у III ст. до Р.Хр. Довершений віршований діалог Алкея-Сапфо – два і чотири рядки, цитовані Арістотелем бл. 330р. до Р.Хр.,¹⁰ – сусідить з дрібним, суто граматичним уступом фрагменту 24, в якому Аполлоній Александрійський (Дискол) «показує еолічну форму займенника ὅμμες»¹¹.

Корпус цитат із Гефестіона Бергк вводить щойно після фрагменту 32: “Думаю, що нас пам’ятатимуть і надалі”¹² – під номером 33: “Я любила тебе, Аттідо, давно колись”.¹³ 34: “Здавалась ти мені малою й негарною дитиною”.¹⁴ 35: “Нерозумна жінко! Що ти пишаєшся перснем”.¹⁵

Далі йдуть два фрагменти, 36 і 37, спільним для яких є число “два”: “Що робити мені? я в роздвоєнні”; “...мої дві руки, не дотяглись мені ними до неба”, тож, “як дитина за мамою, я тремчу” (38) під спів посланця Весни, солодкоголосого солов’я (39), бо “Ерос здолав ось мені руки й ноги, трясє мною, фатальне створіння, гірко-солодке” (40). “Але тобі, Аттідо, ненависна й думка про мене; ти линеш до Андромеди” (41). “Ось Ерос трясє мою душу, вітром гірським, що нагинає дуби” (42).

Ще далі – художні штрихи, якими малюється ніч, і нічні дитинні страхи (Гелло, Горго:¹⁶ 43, 47, 48), і розкидання кінцівок на подушках і розстеляння одягу долі, і пиття амброзії, і танці жінок під місяцем круг вівтаря (50-55), і сон темноокий – аж до фрагменту 58, який свідчить, що “Андромеда дістала гарну винагороду”. Завершується ця поетично-еротична картина

Бергкового авторства риторичним запитанням: “Сапфо, для чого [поклоняться?] блаженній Афродіті?” (59).

Відповідей риторичні запитання, як знаємо, не потребують, бо питальність їхня – лиш стилістичний прийом, словесна штука. Але коли цих штук у поезії забагато, від неї разить фальшем, себто – не-поезією.

2. Коли зібрати докупи розпорошений Бергком масив Гефестіона, то він охопить і жіночі імена, наведені Максимом

⁹ Фрагмент 1 – це поданий в цілому (хоч і з лакунами?) “Гимн до Афродіті”, з твору Діонісія Галікарнаського “Про сполучення слів” (D.H. *Comp.* 23); фрагменти цього фрагменту подає і Гефестіон. Пронумеровані Бергком Гефестіонові фрагменти з Сапфо відповідають Кемпбелловим номерам: 1, 49, 130-131, 168B, 154, (S/A 16), 133a-133b, 128, 140a, 82a, 91, 124, 127, 132, 134, 102, 111, 110a, 112, 117, 115.

¹⁰ 28 Bergk=137 Campbell.

¹¹ 24 Bergk=45 Campbell: ἄς θέλετ’ ὅμμες, “as long as you wish” (“раз ви так хочете”).

¹² 32 Wharton-Bergk=147 Campbell (з Діона Хризостома). Тут і далі – мій переклад з англійського перекладу Вортона в інтернетній публікації (М.Г.), див. *Додаток 3.1*.

¹³ 33 Wharton-Bergk=49 Campbell (з Гефестіона). Див. далі, прим. III-2 [1]. Також пор. в Овідієвому “листі Сапфо до Фаона”: «...non oculis grata est Atthis ut ante meis...» – “...не мила Аттіда очам моїм, як колись...” (Ov. *Her.* 15.18=19 Campbell, прим. I-30,31).

¹⁴ 34 Wharton-Bergk=49 Campbell (з Плутарха). Див. далі, прим. III-2 [2].

¹⁵ 35 Wharton-Bergk=S/A 5.1 Campbell. Англійський переклад Кемпбелла див. у *Додатку 3.1*. Переклад грецького оригіналу Уляни Головач: “Не звеличуй персня на пальці” (= “не звеличуй малого”). Ні самого звернення, ні вказівки щодо адресата як особи жіночої статі оригінал не дає.

¹⁶ 47 Wharton-Bergk=178 Campbell. Специфічну семантику *Гелло-Γελλώ* див. у контексті джерела, а саме, “Прислів’їв” Зенобія (*Додаток 3.1*). Міфологічним образом горгони страшили нечемних дітей. Крім *Горго-Γοργώ*, страшилами були *Μορμώ*, *Λάμια*, *Ἀκκώ*, *Ἀλφίτω*, *Ἐμψουσα*. Іменням “Горгона” греки могли називати дівчаток хіба що для відганяння вроків.

Тирським¹⁷: *Гирінна* (76¹⁸), *Аттіда* (33, 41), *Андромеда* (41, 58, 86), а також не наведені ним *Мнасідіка* (76¹⁹), *Еранна*, *Ірана* (77, 88²⁰) та *Калліона* (82²¹). Книгу свою про поетичні розміри, *Enchiridion peri metron*, граматик Гефестіон komponував у час Максима Тирського, а що вона служила шкільним підручником, то перелічені ним імена “еротичних подруг” Сапфо Максим – як і багато інших викладачів та учнів граматики, риторики й поезики – знайшов саме в Гефестіона. Сам Максим, згадавши у своєму списку й *Анакторію*,²² зацітував у власній книзі куценький рядок Сапфо, яким до її “еротичної школи” записав ще *Горго* і безімнену “дочку *Поліанакта*” (86²³). Услід за Гефестіоном і Максимом граматик Геродіан додасть ще одне ім’я до списку дівчат, яких Сапфо “учила еротики” – цілком нове, зате набагато конкретніше: «*Геро з Гіароса*, ця прудконога, яку я навчала» (71²⁴). Щоправда, на витягах з Сапфо вчений Геродіан учить своїх читачів не еротики, а всього-навсього правильного відмінювання слів “Горго” та “Геро” в еолійському діалекті майже тисячолітньої давності.

У середні віки підручник Гефестіона переписували, вивчали, коментували, скорочували, підробляли, овіршовували, а в XV ст. список *Enchiridion peri metron* на 18 арк. in folio опинився в одному з афонських християнських монастирів як частина своєрідної теогонічної язичницької антології з ухилом у жіноче питання (в “скриньку Пандори”). На час поетичного європейського ренесансу інтерес до Гефестіона після одного друку (1526) вигас,²⁵ а знов спалахнув через триста років, у час ренесансу класичної філології, коли-то примітивний посібник з давньогрецької метрики²⁶ став одним з хітів цілого XIX і кінця XX ст. (видання 1810; 1837; 1843; 1856; 1857; 1858; 1866; 1906=1971, 1990, 1998).

3. Гефестіон Александрійський (130-169) був спадкоємцем римських поетів “золотої доби” та Діонісія Галікарнаського²⁷ – відомого грецького ритора й історика, що вчителював у Римі за Октавіана Августа. Діонісій був автором “Римських старожитностей” у 20-ти книгах і ряду праць з риторики, що прославили його як витонченого знавця мови і стилю. Саме завдяки

талантам і славі Діонісія нащадки зберегли його тексти, а в них – цілий “Гимн до Афродіти” Сапфо. Якщо анонімний трактат “Про високе” теж належить йому,²⁸ то йому ж таки завдячуємо і збереження поезії “*φαίνεται μοι...*”

¹⁷ Max.Tyr.18.9=test.20 Campbell, цитата Тараса Лучука (с.28). Максим Тирський, грецький ритор, жив бл. 125-185рр.

¹⁸ Γυριννώς (76 Bergk=82a Campbell).

¹⁹ Μναςιδίκα (76 Bergk=82a Campbell). Пор. *μνάσασθαι*, ‘пам’ятати’.

²⁰ Ὠρανα, Εἰρήνη: «Цитується Гефестіоном. Прочитання сумнівне» (77 Wharton-Bergk=91 Campbell), Ὠρανα (88 Bergk=135 Campbell).

²¹ Αὐτά δε σὺ Καλλιόπα: “І ти сама, Калліопо”. Цей високопоетичний рядок «читає Гефестіон при обговоренні розміру в Архілоха» [sic!]: 79 Wharton = 82 Bergk = 124 Campbell). Калліопа – ім’я дев’ятої (найстаршої) Музи.

²² 16 Campbell (=0 Bergk). Пор. *Анакторію* в Овідієвому “Листі Сапфо до Фаона” (Ov. Her. 15.17=19 Campbell, прим. I-30,31; II-13).

²³ 86 Bergk=155 Campbell.

²⁴ 71 Wharton-Bergk=S/A 11 Campbell=Hdn. π.κλίσ.ὄνομ. (“Про відмінювання іменників”). «Лобел гадає, що мова йшла не про Геро, але про героя Аякса Локрійського, відомого бігуна, що втонув під островом Гіарос» (Campbell, p.443).

²⁵ Зате з’явився друком Псевдо-Лонгінів трактат “Про високе” (1554), із розглядуваним тут віршем “*φαίνεται μοι...*”

²⁶ Примітивний він тим, що відтворює розмір, ділячи рядок тільки на стопи, і не бере до уваги більших смислово-ритмічних сегментів, музичних фраз, якими така багата грецька меліка (T.V.F.Brogan. *Metrici and Rhythmi: A Chronological List of Ancient and Medieval Theories of Meter, with secondary apparatus / Metrici*. Classical Greek, 6. – Інтернетна публікація.)

²⁷ Дати життя Діонісія Галікарнаського: бл. 55 - бл. 8 до Р.Хр. (*Антична культура*: Словарь-справочник. – Москва, 1995). Ні Вортон, ні Кемпбелл не подають настільки точних дат.

²⁸ На думку, мабуть, переписувача цього трактату, він належав або Діонісію з Галікарнасу, або ж Лонгину. Наступні дослідники авторства відкинули другу можливість, не підтвердивши першої; трактат невпевнено датують 40-ми роками після Р.Хр.

Культ Афродіти-Венери був перенесений до Риму з Сіцилії, де, як каже сучасний міфологічний словник, «дуже рано» був споруджений храм Афродіти Еріцінської і куди, як каже давня Пароська хроніка, ще давніше чомусь «утекла» смертна жриця безсмертної Афродіти, її поетеса-Пейто – Сапфо. У 46 р. до Р.Хр. Юлій Цезар звів у Римі перший храм Венери – богині садів, весни, зростання і розквіту, – як *матері* римського народу і роду Юліїв. Там же, у Римі, у 40 р. до Р.Хр. Вергілій, *звертаючись до 35-літнього консула Полліона*, пророкує Різдво Христове – передбачене в Сивіллиних книгах поновне настання «низки щасливих віків на землі», – тобто щасливих не тільки для римського народу, а для цілого світу. І почнеться ця зміна велика тоді, коли хлопчик навчиться «вітати, всміхаючись, матір, – болю і прикрих страждань довелось їй натерпітись досить:

*Хлопчику любий, навчися! Кого-бо не пестила мати,
Той не зазнав ні поваги богів, ні кохання богині».*²⁹

Після того, для кращого навчання хлопчиків, Вергілій узявся писати про сина Венери й пращура римлян троянця Енея, Діонісій Галікарнаський – про “Римські старожитності”, “Про словотворення”, “Про високе” і про Сапфо, а Гефестіон Александрійський, ознайомившись з писаннями їх усіх, сів komponувати поетику, щоб розтлумачувала нащадкам, що воно *справді* таке – культ Афродіти-Венери. Його *дієво* підтримали філософ-язичник Максим Тирський, християнин-єпископ Татіан, та іже з ними.

За перші тисячу років християнства лінія Гефестіонових учнів-мовознавців досягла немалих успіхів у вульгаризації цього культу: як говорить етимологія, терміни “венеричні хвороби” та “афродізіаки” виникли саме в Середньовіччі; тоді ж слово “відати-видіти” (пор. англ. *wit*, ‘чуття/знання’) лягло у корінь страшного слова “відьма” (англ. *witch*). Термін цей на початку 1200-х років інквізитори ввели у щоденний обіг і в чинність

демократичних міських урядів; але поки відьом та відьмаків почали палити, лицарі-хрестоносці з дружинами на Святій Землі Палестини уже започаткували культ Діви Марії з Хлопчиком, а провансальські трубадури вже склали нову сапфічну поезію на священний вівтар богині Життя. І не так співочу, усну, як писемну. Вони – як Сапфо і Вергілій – знали силу музики богорожденного Слова.



²⁹ Публій Вергілій Марон. Четверта еклога / Пер. М. Зерова // *Антична література...* с.433.

Свою велику працю над спадщиною Сапфо Д.А. Кемпбелл присвятив рідній матері: «To my mother – μητρί φίλη».

III. ПРО САПФІЧНІ РЯДКИ, СТРОФИ, ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ

1. Бергк не сам придумав прийом комбінування фрагментів із псевдо-фрагментами¹ текстів Сапфо: він запозичив його у якогось Теренціана Мавра². Судячи з частих посилань Кемпбелла на Бергка, той був ще й ревним емендатором цих (псевдо)оригінальних текстів, порешечених незичливими роками і руками. Перевершив Бергка в емендаціях тільки Едмондс (1928), на якого Кемпбелл нарікає у Передньому слові (1977)³.

Сам Кемпбелл зібрав усе, що тільки міг зібрати стосовно Сапфо. На перший погляд його публікація справляє дуже солідне враження сумлінної і ретельно упорядкованої праці: згадки різних авторів про Сапфо (*testimonia*) пронумеровані від 1 до 61 і поділені на тематичні групи; всі уривки текстів (*fragmenta*) подані в їхніх мінімальних контекстах, пронумеровані від 1 до 213. 117 із них Кемпбелл навіть розподілив – за метрикою – згідно з уявними дев'ятьма книжками, про які

¹ Геть понищені оксирінхські папірусні тексти, сотню літ тому знайдені в Єгипті і віднесені ученими до II і III століть після Р.Хр., є явною фальсифікацією дев'яти книг Сапфо, як вони були скомпановані александрійськими ученими в III ст. до Р.Хр., – якщо ті дев'ять александрійських книг самі не були фальсифікацією.

Ця гіпотеза видається цілком вірогідною, коли зіставити її зі свідченнями різних джерел, які подають імена авторів і назви їхніх 11 (!) комедій, пов'язаних із Сапфо, а чи її *ἑταῖραι*, *hetaerae* різних часів і народів: Тімокл (“Сапфо”), Ефіпп (“Сапфо”), Амейпсій (“Сапфо”), Амфіс (“Сапфо”, “Левкадійка”), Алексід (“Левкадійка”), Антіфан (“Левкадійка”), Менандр (“Левкадійка”) та Діфіл (“Левкадійка”, “Сапфо”) (test.25-26 Campbell). Одна з комедій, “Фаон”, належала ще представникові “давньої” аттичної комедії Платону (т.зв. *Comicus*’ові, якого літературознавці застерігають не плутати з Платоном-філософом). “Левкадійка” Менандра (343-292), так само як “Сапфо” та “Левкадійка” Діфіла (бл. 350-263) відносяться до “нові” аттичної комедії пізніших часів – суміжних з появою Александрійської бібліотеки в 285 році та її напрочуд плодovitих учених. (Зокрема плодovitим був Каллімах (310-240), улюбленець Катутла та Овідія, який дуже незлюбив мелічну і прогомерівську поезію.)

Чи існували *всі* ці комедіографи і *всі* ці п’єси, з одиничних згадок про них судити важко. Якщо Алексід, Антіфан і Менандр справді написали “Левкадійку”, то це значить, що Сапфо “скидали” з театральної і літературної (= аполлонівської) “скелі” ще до появи александрійської збірки. Перманентні театральні війни та “битви книжок” характерні, наприклад, для часів, коли правила англійська королева Єлизавета (1559-1603). В європейській історії з цієї білої скелі скидали у воду не одну королеву й не одну поетесу чи письменницю – кожену, що здобувалася хоч на якусь висоту і на гідний свого покликання голос. Білий колір (місяця) і вода – “жіночі” символи.

² Див. 49 Campbell, де цей автор вказаний як: «Terent. Maur. 2154-5 (vi 390 Keil)». Праці Keil’a у бібліографічному списку немає. Розшифровку імені як “Terentianus Maurus” Кемпбелл дає тут же, у примітці до свого ж англійського перекладу двох рядків Сапфо, поміщених один за другим у такому порядку (укр. пер. мій. – М.Г.):

1] «Я любила тебе, Аттидо, давно колись» . . .

2] «Ти здавалась мені малою, негарною дитиною».

Перший рядок узят з Гефестіона (Herh. *Ench.* 7.7), і виглядає він в оригіналі так:

1] ἠράμαν ... πότα. [“люби(в)ла ... колись”]

З Гефестіонового коментаря до цього “рядка” можна здогадатися, що ці два слова можна розписати у повний рядок «акаталектичного типу пентаметром, званим сапфічним чотирнадцятискладником, яким написана вся Друга книжка Сапфо» (Campbell, p.94-5).

Другий рядок узят з Плутарха (Plut. *Amat.* 751d=iv 343 Hubert), і виглядає він так:

2] σμικρά ... κάχαρις. [“мала... негарна”]

Повністю подає обидва рядки Теренціан Мавр:

1] ἠράμαν μὲν ἔγω σεθεν ἄττι πάλας πότα. ...

2] σμικρά μοι πάις ἔμμεν ἑφαίνεο κάχαρις. –

– «версія якого пропонує, що ці рядки є суміжними, хоч як мало ймовірно це не здавалося б» (Campbell, p.95, примітка до Sappho fr.49. “Фрагментів” тут, по суті, три – з Гефестіона, з Плутарха і з Теренціана Мавра).

³ «J.M.Edmonds’ three volumes of *Lyra Graeca* have given useful service since their appearance some fifty years ago, but the time has come to replace them. Much new material has been unearthed; and Edmonds’ version of the papyrus texts was spoiled by his excessive eagerness to fill the gaps» (Campbell, Preface, p.vii).

говорять Гефестіон (II ст.) та оксирінхський папірус 2294 (II ст.),⁴ – правда, за відсутності Книги 6.

Всі свідчення-*testimonia* і всі різновиди *fragmenta* мають при собі багатий науковий апарат: посилання на основне і другорядні джерела, різночитання, емендації, нумерацію рядків в оригіналі, прозовий англійський переклад з примітками упорядника та перехресними посиланнями... Однак при бажанні добратися до наведених джерел ви зависнете в повітрі. Посилання приведуть вас до “Покажчика авторів та джерел”, де знайдете дати життя автора (якщо вони відомі) та вказівку на інші цитати з його текстів у цій же книжці. Самі ж оригінальні назви джерел та місця їх публікації подані в скороченнях, які ніде в книжці не розшифровуються. Те саме стосується сучасних наукових публікацій творів Сапфо і праць про Сапфо – багато з них теж подані у скороченнях і ні до “Покажчика”, ні до двосторінкової бібліографії не входять. Одним словом, книжка Кемпбелла розрахована на кількох таких самих, як він, ультравузьких спеціалістів – а також на брак терпіння в усіх інших.

Хочете ви того чи ні, але вам доведеться взяти на віру все, що запропонував цей науковець і п’ятеро його помічників-пошуковців, двоє з яких – доктори наук.⁵ Як, наприклад, те, що жоден вірш із Книги 6 не зберігся. А до неї мали б увійти якраз *ератичні* вірші, бо шостою з дев’яти Муз александрійці поставили Музу любовної лірики Ерато.⁶

Виходить, що поетеса Сапфо ератичних віршів не писала, дарма що «її поезія однозначно свідчить про сильні гомосексуальні почуття, що й використали пізніші письменники для здогадів щодо її характеру та й взагалі роду занять (професії)»⁷, і дарма що ті «письменники, які знали всю її творчість, ясно вказували: більшість її поезій – любовні (*love-poetry*)»⁸. Пропонуючи (пере?)розподіл дев’яти музичних книжок Сапфо за метрикою, Гефестіон (II ст.) – котрий “знав усю її творчість”, – хоч неясно, але вказує нам, що ератичних (еротичних) віршів у Сапфо він не знайшов. І водночас засипає нас іменами Сапфониних “гетер” – слово, яке нам сьогодні (XIX-XXI ст.) кажуть розуміти гендерно однозначно – саме так, як, наприклад, волів розуміти його Бергк.⁹

⁴ *P. Oxy.* 2294=103 Campbell. Папірус 2294 подає уривки бібліографічних деталей про одну з книжок Сапфо («можливо, Восьму»). З примітки дізнаємося, що «середня довжина віршів становила 13-14 рядків» (Campbell, p.129). Гефестіонові вказівки щодо метрики Сапфониних віршів теж розкидані по різних *fragmenta*, бо згідно з його ж вказівками Кемпбелл розподілив фрагменти 1-117 таким чином:

«1-42 – з Книги 1, 43-52 – з Книги 2, 53-57 – з Книги 3, 58-91 – з Книги 4, 92-101 – з Книги 5, 102 з Книги 7, 103 – з Книги 8, 104-117 – з “Епіталам”. Фрагменти 118-168, які годі приписати до якоїсь книги, укладено в алфавітному порядку. 169-192 – це окремі слова, укладені в алфавітному порядку, 193-213 містять дані про зміст різних уривків віршів Сапфо» (Ibid., p.53).

⁵ Campbell, p.viii.

⁶ Пор. порядок *Геродота турійця з Галікарнасса “Історій” книг дев’ять, що їх називають Музами* (переклав Андрій Білецький, 1993). Перерозподілили текст Геродота ті ж учені александрійці у III чи II ст. до Р.Хр., хоч автор уже поділив був його на етнографічні “логоси”: “логосна” структура не була досконалою, але “музична” була взагалі зайвою (Геродот, с. 8). Не зайвою вона бачитиметься тоді, коли збагнути мету цього зовні безглузкого поділу: учені (правильно) розраховували, що Геродотові *Історії* не обминуть жодного освіченого чоловіка, тож цей топос – імена та порядок Муз – знатиме кожен.

⁷ Campbell, p.xi. ⁸ Ibid, p.xii.

⁹ Порівняльна історія розвитку його значень у грецькій мові і в іншомовних запозиченнях варта детального вивчення (гр. *heteros* = ‘інший’, ‘не-я-сам’, ‘друге я’= англ. *an other, the other*). Похідним від цього слова – “гетерія” – греки назвали те, що слов’яни назвали “братством”. В гетеріях “пили” і “наливали” різні словесні (та й не-словесні) вина грецькі чоловіки-громадяни, *πολιτικοὶ ἄνδρες* – див. хоч би Платонів “Симпозіум/Бенкет”: пор. також значення англ. *party* – ‘політична партія’, ‘сторона (одна з двох)’ і ‘забава’. Чоловічі гетерії тісно пов’язані з “застільям” і “застільними піснями” – поезією, у філософів – з “бесідою”. З жанрового характеру Платонові творчості видно, що всі так звані філософські “бесіди під час прогулянок” (перипатетики), у Розписному портику (стойки) чи за столом (симпозіуми) – художні фікції, умовні драматичні форми на позначення літературного процесу, ідеологічного дискурсу, життя суспільних ідей і їх носіїв – тогочасних провідних особистостей та “партійних” ЗМІ. Прикметною в історії європейського суспільного

А ось переклад єдиного вірша, який ніби підходить за метрикою до Книги 7, та не підходить ні за ладом, ні за тематикою до сьомої Музи – Поліміні-Полігіміні, тобто “багатої на гимни”, покровительки ліричної поезії та красномовства:

Не в силах ткати я –
Серце болить, о рідна мамо!
Жагою, мов вогнем,
Мучить мене Кіпріда ніжна.¹⁰

Як бачимо, поділ віршів Саффо на книжки за метрикою не дуже збігається зі змістовою схемою, за якою перерозподілили прозу Геродота.¹¹ Тим більше, коли той же Гефестіон вказує, що Книга 9 цих віршів носить назву “Епіталами”, тобто “Весільні пісні”, тоді як дев’ята (але найстарша) муза Калліопа була музою епічної поезії й науки. Щоб “Весільні пісні” вписалися в домену найстаршої і наймудрішої Музи, треба і розуміти їх інакше – не як розважально-ритуальний супровід до першої шлюбної ночі як “сексуального акту”, а як акту ініціації молодят, посвячення їх в насущну науку самих що не є основ світотвору, в торжество Ероса-Афродіти, що *єднає* у світожиттєтворенні Небо і Землю, духовне і тілесне, активне (“чоловіче”) й пасивне (“жіноче”) начала. Образ живого єднання в любові ради зачаття нового життя – єдиний правдивий і повноцінний символ Життя-як-творення. Як би ми не розуміли його матеріальність.¹²

2. Вірш Саффо, який спеціально розглядається тут, зберігся у тексті трактату Псевдо-Лонгіна “Про високе”, *Περὶ ὕψους*, що написаний у формі послання старшого й високоосвіченого грека молодому благородному римлянинові, Постуму Теренціану.¹³ У різномовних *перекладах трактату* він подається в 16-х рядках у розділі 10. *Περὶ ὕψους* поданий як джерело Сапфониного вірша і в збірці Кемпбелла (31 Campbell = ‘Longinus’ *de subl.* 10.1-3), звідки його переписав Тарас Лучук. У Кемпбелла, однак, рядків не 16, а 17. Звідки взявся обірваний 17-ий рядок – невідомо.¹⁴

життя є, поруч з наявністю прерізного роду братств, відсутність навіть слова “сестринство”. Про *жіноче братство*, через яке жінку-слов’янку в безсилій злості лупцює її фізично (і тільки) сильніший чоловік, читайте у новелі Стефаніка “Побожна”.

¹⁰ 102 Campbell – подано Гефестіоном як зразок антиспастичного тетраметра, «яким Саффо писала пісні в своїй Сьомій книжці». Пер. Андрія Содомори // *Антична література...* с.150.

¹¹ Можливо, саме поетичним розміром, ритмом, ладом – тобто, музикою, настроєм, спрямованістю – вірша і різнилися між собою Музи, зовні не надто відмінні одна від одної. Не знаю, чи хтось вивчав взаємозв’язок між складною метрикою грецької поезії, популярними ладами грецької музики, різновидами грецьких танців, архітектурними стилями храмових колон та ідеологією (теософією).

¹² Гр. ἔπος = ‘слово, мова, пісня, величальна поема’ < і.-є. **wekwos-*, ‘слово’ < **wekw-*, ‘мовити’ > лат. *vox*, ‘голос’.

¹³ Відколи англійський поет Поуп спародіював його (1728), назвавши свою сатиру *Peri Bathous* – “Про пафосне”, значення, в якому ця калька – англ. *bathos*, *pathos*, укр., рос. *пафос*, польсь. *patos* – увійшла в європейські мови, набрало іронічного відтінку, якого не має оригінальне гр. πάθος, *pathos*, ‘сильне, болюче почуття’. Для збереження оригінального значення англійці й французи запровадили в себе іншу кальку – з фонетичного латинського варіанту, – *passion*, що відповідає старорус. *страсть* (“страсті Христові”) і сучасним укр. *пристрасть* або *страждання*. Якщо вже перефразовувати назву трактату ближче до суті високого, про яке у нім мова (Тарас Лучук, с.9), то, мабуть, доцільніше говорити “Про пристрасне” або “Про натхненне” – і тут вийти на спільну з Платоном ідею Еросу як натхнення людського “я”, його *творчого горіння*, його потягу-поривання до чогось (когось) гарного, доброго, кращого, вищого за себе, його піднесення, ентузіазму, завзяття, героїства і под. Кохання-Ерот цього “я” стане тоді одним – можливо, найпристраснішим (бо “найтілеснішим”) – з численних еросів-натхнень, еросів-поривань, скерованих у висоти самою своєю природою, – від людського “я” до творця й пересотворювача його – Бога.

¹⁴ Точності ради, слід зазначити, що Кемпбелл вказує комбіноване джерело: крім трактату Псевдо-Лонгіна (у виданні Russel’a), він покликається ще на публікацію Е. М. Войгт (Voigt) у *P.S.I., Omaggio all’ xi Congr. internaz. di papirologia*, Firenze, 1965, 16 s. Цитата з цієї публікації подається під номером 213В (Campbell, p.198, див. далі, прим. III-16) і являє собою *інакше* укладені рядки від 14-го по 16-й включно.

Про 17-й рядок немає згадки в підрядкових посиланнях Кемпбелла на шість інших джерел; нема його серед поданих різночитань та емендацій. Мабуть, немає його і в оригінальному *Περὶ ὕψους* – інакше ми не мали б емендацій, показаних Кемпбеллом у цьому 17-му рядку.

Гефестіон підкреслює, що «Саффо уклала всі свої пісні так, що вони складаються із парної кількості рядків» (test.30 Campbell).

Історія появи цього 16-рядкового вірша тісно пов'язана саме з даним трактатом, а однак “канонізованим”¹⁵ у класичній філології текстом вірша виявився саме цей, з сімнадцятим рядком. Чим керувалися класичні філологи, “канонізуючи” додатковий рядок без джерела, без початку¹⁶ і без кінця, – невідомо.

Як зазначає ТарасЛучук, «рукописна традиція не така надійна, через що маємо два суттєві *varia lectionis* в рядку 16: φαίνομ' [᾿Αγαλλί] (читання Vahlen'a: “Агаллідо”), φαίνομ' [᾿Ατθί] (читання Hermann'a: “Аттідо”)».¹⁷ Особливу пристрасть (не високого походження і призначення) деяких дослідників текстів Сапфо (і не Сапфо¹⁸) до відчитування¹⁹ та відповідного вписування у них жіночих імен видно навіть неозброєним оком. Тому особливо пристрасні *varia lectionis* Vahlen'a та Hermann'a до наукового апарату в збірці Кемпбелла не потрапили.

Кемпбелл, однак, віддав честь Hermann'ові тим, що вказав його “оригінальний” *varium lectionis* слова, попереднього до φαίνομ' [᾿Ατθί] – останнього у рядку 15: тут Hermann «читає» πιδεύστην, а не πιδεύης, покликаючись на «cod. P.» – мабуть, “Паризький рукопис”, Codex Parisiensis 2036. Такі самі посилання,

¹⁵ Лапки Тараса Лучука, с.40.

¹⁶ ἀλλὰ, подане Кемпбеллом на початку “канонізованого” 17-го, насправді є емендацією Бергка до попереднього, 16-го рядка, який у цій емендації взагалі не схожий на “канонізований”, пор.

2 Wharton-Bergk:

16 φαίνομαι [ἄλλα]. 17 ἀλλὰ πᾶν τόλματον [ἐπεὶ καὶ πένητα]

31 Campbell:

16 φαίνομ' ἔμ' αὖτ[α. 17 ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ ἴκαὶ πένητα]

Пор. також 213В Campbell (чиясь цитата рядків 14-16, збереглися на папірусі поч. III ст.; поділ на рядки відмінний):

14 χλωροτ[
]οίας ἔμμι, τεθ[
]λίγω [] ἐπιδε[
16]νομ' ἔμ' αὖτ[

16-й і 17-й рядок, емендовані Бергком, Вортон переклав так: «and [I] seem in my madness little better than one dead / but I must dare all, since one so poor ...» – “і здаюся [собі] у моєму божевіллі [?] ледь не мертва, але мушу відважитись на все, позаяк хтось такий бідний...”

¹⁷ Тарас Лучук, с.40. Відважна за змістом і формою Бергкова емендація (вище) – і ці дві, ще відважніші, – показують нам, що навіть спеціальним текстологічним поміткам “канонізованого” тексту (16: αὖτ[α, 17: ἴ...ἴ] годі довіряти. Враження таке, ніби цей вірш науковці знайшли не на цілій сторінці грецького рукопису X ст. (Codex Parisiensis 2036, що його надрукував 1554 року в Базелі класичний філолог італієць Робортелло, а 1555 року – грецька друкарня Мануція у Венеції), а на уривках папірусів та на уламках табличок бозна якої сивої давнини, звідки збирали вірш по букві до купи і так – буквально – вгадували зміст.

¹⁸ Як виглядає “канонізація” текстів спеціалістами, видно із *так званих* фрагментів Сапфо – наприклад, 168В та 168С, які Кемпбелл хоч і не ввів до почасті реставрованих ним дев'яти книг Сапфо, але все-таки розмістив серед “фрагментів” в алфавітному порядку. Не прискіпуючись до порядку, завважуємо поруч два уривки – з Гефестіонового “Посібника з метрики” та Деметрієвої “Риторики”, – і дізнаємося про них дослівно таке:

«168В: [Текст] приписаний Сапфо Арсенієм (бл. 1500); авторизації не визнали Вілямовіц, Лобел, Пейдж.

168С: [Текст] приписаний Сапфо Вілямовіцем; Лобел і Пейдж не згодні.»

(Campbell, p.173)

Справді, досить комусь одному приписати авторство чого-небудь кому-небудь, і ця *фікція* вже стає *фактом*, вартим скрупульозних розглядів, обговорень, посилань, друків, передруків і витягування висновків. Таким ось чином фрагмент 168В – чотирирядок (а чи дворядок?) про Місяць та Квочку (сузір'я Плеяд), приписаний Сапфо одним ученим читачем і *не* визнаний трьома іншими (навіть тим із них, що сам схильний до приписувань), – увійшов до “золотого фонду” Сапфо, перекладається десятками мов, існує в різномірних публікаціях, використовується як ілюстрація в різного роду лекціях та обговореннях і навіть фігурував у лекції Тараса Лучука, що започаткувала цю книжку, – як аргумент в аналізі жіночої психіки та сексуальної стурбованості Сапфо.

Фрагмент 168С, з чотирьох слів, які викликали жваву дискусію між трьома видатними класичними філологами, виглядає так: ποικίλλεται μὲν γαῖα πολυστέφανος.

¹⁹ Англійці тут уживають дієслова *read*, ‘читати’, з постфіксом *into*, котрий означає ‘в’ як напрямок: тобто англійці не “відчитують” смисли (від-кривають їх для себе в читанні), а “вчитують” їх – тобто *вносять у текст* те, що зродилося в умі в час читання.

на *один і той самий* «cod. P.»²⁰, дають Edmonds, Tollius, Danielsson при своїх *різних* «читаннях» (написаннях) рядка 7, а Schneidewin – рядка 13. Sitzler (рядок 9), Bergk (рядок 11-12), Spengel, Page (рядок 13) навіть не покликаються на якісь там джерела: вони мовчки правлять (“канонізують”?) грецький текст.

Зокрема, як підказує нам Кемпбелл, ті троє науковців, що опрацьовували рядок 13, вносячи у нього навіть ціле слово – ψυχρος, ‘холодний’, і справді вчитали його в «cod. P.», та не в тексті вірша, а в його контексті. Бо, переказуючи своїми словами процитований вірш, Псевдо-Лонгін згадує раптом про «холод», якого там немає – а якби мав бути, то знайшовся б саме у рядку 13 (“холодний піт”).

А однак описаний у вірші піт холодним *не є*. Як *не* «переживає поетеса протилежних почуттів»²¹ – вона *не* «то холодне, то пламеніє»²²; вона *не* «то божеволіє, то знову приходиться до тям»,²³ то лякається і ось-ось умре»²⁴... (Слід розуміти – умре з переляку.) Не вказує поетеса і на колір своєї «шкіри»²⁵. Все це додав у своїй уяві Псевдо-Лонгін, по чому записав усе це на папір і – завів читача (тлумача) у пастку своєї конкретики. Так контекст визначив смисл (сенси) тексту.

Додає щось своє кожен із тлумачів і самого Псевдо-Лонгіна. Так, щодо «душі, тіла, вух, язика, очей, шкіри», то в подачі Вільяма Рис-Робертса поетеса “скликає” їх (*summons*) “так, ніби всі вони відчужені і розсіяні”, в Кемпбелловій подачі вона “простежує” їх (*seeks out*) “так, ніби вони відірвалися від неї і опинилися зовні”; а в подачі Йосипа Кобова – «майстерно описує вплив любовного палу» на них, «збираючи воедино різні і різні риси».

«Вплив любовного палу» на «душу, тіло» загалом і їх частини (органи чуттів) зокрема каже нам розуміти «любовний пал» як одне окреме *почуття* (чи *відчуття*?). Наступні речення одразу ж спростовують уявлення про одиничність «любовного палу», бо кажуть, що Сапфо «зображує не якийсь поодинокий прояв *почуття*,²⁶ яке нею оволоділо, а *всю сукупність почуттів*²⁷ [які нею оволоділи?]. Далі знов: «Усі такі *прояви любовної жаги* [прояви одного почуття?] спостерігаються, щоправда [?], у закоханих...»

Отже, крім “холоднення”, “божевілля”²⁸ і “лякання”, якими в оригіналі і не пахне, але якими “наділив” поетесу Псевдо-Лонгін, український перекладач ще й усі Лонгініві й усі Сапфоніні прояви-почуття-відчуття разом класифікував як «прояви

²⁰ У “Показчику авторів і джерел” Кемпбелла такого джерела немає – ні на букву “С”, ні на “Р”. Про Паризький рукопис 2036 див. вище, прим. III-17.

²¹ «uniting contradictions» (“поєднуючи протилежності”: Longinus. *On the Sublime* / Trans. W. Rhys Roberts. – Cambridge, 1899; далі – R.R.); «in contradiction» (“в суперечності”: Campbell, 1982; далі – С.). Український переклад цитується за виданням: “Про високе” / Пер. Йосипа Кобова // *Віхи в історії античної естетики*. – Київ, 1988. – С. 50-1; повний текст цитати див. Тарас Лучук, с.26.

²² «at one and the same time, hot and cold» (R.R.: “водночас гаряче їй і холодно”); «she both freezes and burns» (С.: “вона і мерзне, і горить”).

²³ «in her senses and out of her mind» (R.R.: “і при чуттях, і без тям”), «irrational and sane» (С.: “нерозумна і при здоровому глузді”).

²⁴ «for she is either terrified or at the point of death» (R.R.: “бо [?] вона або перелякана, або [?] на грані смерті”), «is afraid and nearly dead» (С.: “боїться і ледь не вмирає”).

²⁵ «colour» (R.R.: “колір”); «complexion» (С.: “природжений колір шкіри”). Річ зрозуміла, що греки могли позначати “шкіру” і “колір” одним і тим самим словом, χρώμα, – адже безколірного в природі нічого немає, а поняття “шкіра” цілком нормально вписується у гіперонім “поверхня”, “оболонка”. Та чи значить це, що в грецькій ліричній поезії “колір” слід завжди асоціювати зі “шкірою”? Тим більше коли авторка говорить (рядок 14) не про колір шкіри, а про відтінки зелені: “ясної зелені”, χλωρός, і “зелені трави”, ποίας? Про шкіру – χρωσ – вона згадує у зв’язку не з кольором, а з відчуттям “вогню” (рядок 10).

²⁶ «not one passion only» (R.R.: “не одна лише пристрасть”), «not one single emotion» (С.: “не одне-єдине почуття”) – περί αὐτὴν πάθος φαίνεται...

²⁷ «a concourse of the passions» (R.R.: “збіг пристрастей”), «a concourse of emotions» (С.: “збіг почуттів”) – ...πάθη δὲ σύνθετος (пор. укр. “синад” і “собор”, “збір”).

²⁸ Пор. англійський переклад Вортона вище, прим. III-16.

любовної жаги»²⁹. Зрештою, він тільки підкреслив інтерпретацію Псевдо-Лонгіна, задану наперед, ще на вступі до вірша:

«[поетеса] змальовує почуття [мн.?] любовної жаги» –
 ἔροτικαῖς μανίας παθήματα³⁰.

Не дивно, що у віршованих перекладах тексту Сапфо знайдемо ще більше змістових прищень. Усі вони викликані впливом *творчого* «любовного палу» уяви тлумачів на тіло-і-душу тлумаченого вірша, і проявляється цей вплив в усіх однаково: у тенденції до конкретизації та об'єктивізації – тобто, до ще більшого відчуження-відсторонення поетеси від її ж почуттів-відчуттів. Так, у різних перекладах звучання (3-4: φωνεΐσας, 7-8: φώναισ') конкретизується як «голос» і «слово» й підкреслено пов'язується з «губами», «устами»; з'являються Псевдо-Лонгінові «холод», «страх» та інші відсутні в оригіналі речі. Найцікавіші комбінації в перекладах породили «колір» та «шкіра».

3. Тарас Лучук дуже до речі подає ще один контекст,³¹ у якому варто уважніше прочитати Сапфонин «збіг-збір відчуттів». Контекст цей у деталях настільки близько підходить до її вірша, що виникає підозра, чи не з нього він писаний. Лише в одному моменті автор стрімко й свідомо відходить від свого зразка, а разом з ним і деякі перекладачі вірша. Ім'я автора (псевдонімне, хоч виглядає на звичайне, традиційне для римлян) – Тіт Лукрецій Кар, твору – *De rerum natura, Про природу речей*.³² Всім відомий поетично-філософський трактат, геніально написаний і геніально перекладений Андрієм Содоморою. Незавершений.³³

Момент, у якому Лукрецій відходить від Сапфо, виставлений у «збігові відчуттів» на сам початок: це – колір шкіри обличчя, якого в мить душевного потрясіння людина у себе не бачить.³⁴

Блідістю й потом рясним одночасно береться людина
 Від голови аж до ніг; мовби терпне язик; пропадає
 Голос, темніє в очах, дзвін у вухах стоїть, тож не диво,
 Як і впаде хтось, коли підігнуться й коліна од жаху.³⁵

Цим «хтось» – як і поданим раніше «людина» – Лукрецій відсторонюється від суб'єктивних відчуттів, які описує, досягаючи ефекту об'єктивності. Ефект йому потрібен, аби переконати свого читача³⁶ у спільності їхнього досвіду природи речей – в даному разі, природи живих створінь, а ще конкретніше – природи сильного страху, як сукупності відразу кількох відчуттів.

Про те, що цікавить тут Лукреція саме природа одушевлена – природа тварин та людей (англ. *animals*, фр. *animaux*) – говорить уживана ним лексика: дух-*animus*, душа-*anima*, розум-*mens*. А душу, дух і розум він розуміє тільки як «щось єдине»,

²⁹ «all such things occur» (R.R.: “все таке стається”), «all this... happens» (C.: “все це ... буває”).

³⁰ «the emotions that attend delirious passion» (R.R.), «the emotions associated with love's madness» (C.), – “почуття, супровідні (пов'язані) з любовною маячною пристрастю (божевіллям)”. Так у європейських мовах розуміють запозичене пізньою латиною грецьке *mania* – “манія”: як синонім до божевілля, маячні, безтямності, безуму, зацикленості. Природна *одержимість любов'ю* (пор. Платон) трактується не інакше як *психічна хвороба* (“шал”, “шаленство”, “сходження з розуму”), викликана *здоровим фізіологічним інстинктом* – «любовним палом», «жагою» (“природною тічкою”). Ця більш ніж дивна формула розуміння любовного почуття на довгі століття стала прохідною фігурою побутового (“тверезого”) мислення і художньої літератури.

³¹ Див. Тарас Лучук, прим. 52.

³² Я розумію й уживаю слово *річ* не як матеріальний предмет, об'єкт, а у первісному його значенні – як будь-що, пізнане людиною і назване, окреслене, наречене словом (від *наректи* = *назвати* < *ректи* = *мовити*).

³³ Тіт Лукрецій Кар. *Про природу речей*: Поема / З латинської. Переклад, передмова та примітки Андрія Содомори. – Київ, 1988.

³⁴ Пор. Котляревський: «бледнею», від нього – Кримський: «блідну, неначе посохле бадилля», Кочур: «блідну».

³⁵ III 154-7.

³⁶ Молодого «благородного Меммія».

Що в нерозривнім існує зв'язку, має спільну природу.
 Та головою всього, мовби владарем цілого тіла
 Служить нам розум, що ми його теж називаємо духом.
 Він в осередку грудей наших селиться, де й пробуває:
 Тут-бо здригається щось, коли лячно нам; тут і ласкавий
 Дотик утіх відчуваємо; тут, отже, дух наш і розум.
 Інша частина – душа – по всьому розпорошена тілу.
 Рухатись може й вона, та лиш волею, порухом духу.
 Сам по собі він і мислити може й радіти
 Навіть тоді, як ніщо ні душі не бентежить, ні тіла.
 Як-от не раз при хворобі якійсь допікає нам болем
 Око або голова, та не мусить од того страждати
 Геть усе тіло, так іноді й дух сам-один відчуває
 Прикрість чи втіху якусь, хоч, розсіяна всюди по тілу,
 Решта душі таки жодної зміни в цей час не зазнала.
 Та коли дух наш од сильного страху до дна колихнеться,
 Бачимо: в цілому тілі так само й душа затріпоче –
 Блідістю й потом рясним одночасно береться людина
 Від голови аж до ніг, мовби терпне язик; пропадає
 Голос, темніє в очах, дзвін у вухах стоїть, тож не диво,
 Як і впаде хтось, коли підігнуться й коліна од жаху.³⁷
 Всякий дійти може висновку, отже, що дух із душею
 Тісно пов'язані: тільки-но дух, колихнувшись, завдасть їй
 Поштовху – тут же й вона розворушує, збуджує тіло.
 Ці ж міркування до того ведуть, що природу тілесну
 Дух посідає й душа... (ІІІ 136-62)

Далі Лукрецій говорить, що до потрійної природи духу, котру він окреслює як сукупність невидимої матерії («повітря»), сили руху (енергії – «подув») та тепла («жар»), слід додати ще «четверту сутність, що й назви своєї не має» (досьогодні?):

Ніщо не є тоншим од неї, стрімкішим у русі,
 З тілець дрібніших і гладших ніщо не постало в природі.
 Саме вона дає поштовх для рухів чуттєвих у тілі,
 Перша вступаючи в рух, завдяки своїм крихітним формам.
 (ІІІ 241-6)

Так і тепло, і повітря, і подув, невловний для ока,
 В суміші зроджують сутність одну; з ними й та – найстрімкіша,
 Сила, що руху свого початкового й їм уділяє,
 Звідки по тілу всьому розбігається порух чуттєвий.
 Саме ця сила, немов приховавшись, обрала для себе

Місце глибинне – в найнижчому закутку нашого тіла [...]
 Має глибокий свій схов, і сама вона є в свою чергу
 Наче душею всієї душі, володаркою тіла. (ІІІ 269-74, 280-1)

Лукрецій контекст каже нам, що описана Сапфо природа “збігу відчуттів”, будучи тілесною, є водночас проявом крайнього, екстремального зрушення *духу* живої істоти. А ще – що коли, незалежно від характеру одержаного ним *першопоштовху*, дух наш до дна колихнеться, то душа в цілому тілі тріпоче однаково – чи майже однаково (пор. колір; тепло; слабкість). Так що дарма наголошував Псевдо-Лонгін, нібито у вірші Сапфо йдеться про якісь особливі, контрастні прояви «любовної жаги», «любовного палу»³⁸: насправді всі ці нібито-симптоми закоханості – потрапляння з жару в холод, напади божевілля, приступи страху – приписав закоханим він сам. Фікція ця потім інтенсивно розроблялася в ренесансній і післяренесансній поезії та романістиці, служачи одній меті – висміюванню любові загалом і кохання зокрема.³⁹

³⁷ Звернім увагу, що Лукрецій не говорить, чи піт у страху *холодний*; зазначмо й відсутність відчуття *тепла* («вогню під шкірою») та дрожу. Фізична слабкість (“підгинання колін”) тут аналогічна Сапфониному передчуттю втрати свідомості – вміванню.

³⁸ *Пал* і *жага* вже самі по собі говорять про характер любовного почуття і недоречність *холоду* в ньому.

³⁹ Кілька таких гротесків знайдемо вже у Лукреція.

Шекспір подає яскравий зразок ренесансного стереотипу закоханого (увага: не “закоханого”!), що його мимоволі *творять* (тиражують) і Ромео, залюблений у Розаліну, і його друзі, мавпуючи сформовані в “ученій” літературі і сформовані тією ж літературою популярні (“народні”) уявлення про те, *яким має бути* кохання. Літературознавці говорять про характерний для Ренесансу образ «любовної хвороби» («любовної меланхолії»), часто розуміючи його як евфемізм для хвороби венеричної, і разом з Меркуціо підсміюються над Ромео, приписуючи його любовний пафос («гарячий лід» і под.) авторству Шекспіра, хоча *першопоштовхом* у різкому поширенні цього образу в ренесансній літературі був якраз контекст Псевдо-Лонгіна (1554, 1555, 1569), з його “парами протилежностей, які спостерігаються у закоханих”. Щойно тільки Ромео закохується

4. Отже, описані Саффо суто тілесні відчуття беруть свій початок – *першопоштовх* – у її найтоншій і невидимій, зате відчутній тілесній природі; цю природу ми, разом з Лукрецієм, називаємо *духовною*. Сам Лукрецій, теоретично визнавши духовну природу страху (яку ословив завдяки любовному віршеві Саффо), визнавши за усім живим вроджену «жадобу життя» (III 1076-84), визнавши формально за життєдайною Венерою божественне творче і керівне начало (I 1-23, 219-22), не визнав за людською любов'ю нічого поза безсловесною хіттю, яка в кращому випадку (у супражі з мистецтвом еротики) може принести коханцям *хвилини* тілесної насолоди:

Так от і той, хто пізнав, як поранює зброя Венери, –
Хай його звабив хлопчак, що до дівчини тілом подібний,
Чи якась жінка, що всіх обдає, де не ступить, жагою, –
Рветься туди, звідки рана прийшла, поєднатися прагне –
Струмись вологи, що в тілі зібралася, в тіло ж пустити:
Втіхи п'янкої йому передсмак дає хіть безсловесна.
Ось що Венера для нас⁴⁰, адже звідси – й назва любові,
Звідси – й ота насолода Венери, що крапля по краплі
В серце впадає, щоб тут же холодній журбі поступитись.
Бо, хоч відсутній любові предмет, непокоїть нам очі
Образ жаданий, у вухах видзвонює ймення солодке.
Образів тих і всього, що поживою є для кохання,
Слід уникати, свій розум – на інші спрямовувать речі⁴¹,
Краще бо надмір вологи спровадити в будь-яке тіло,
Ніж берегти її, сліпо одній лиш піддавшись любові,
Біль накликаючи явний на себе й турбот цілу хмару.
Бо, підживляючись, виразка злом стає закоренілим.
Так і жага з дня на день у тобі роздуватиме люту
Муку, якщо твої рани старі не вгамуєш новими
Й свіжими їх не довіриш Венері загальнодоступній
Чи на щось інше не звернеш докучливих порухів духу.
Все ж оминати любов – це не значить себе позбавляти
Втіх, що Венера дає, а лиш вільно їх брати, без муки.
Чи не чистішу той п'є насолоду, хто глузду не втратив,
Ніж очманілий? (IV 1043-66)

Ось ми й вийшли на зневажливий стереотип сліпого і дурного закоханого, що вже спізнав на тілі, як поранює зброя Венери, – модель, яку Псевдо-Лонгін спробував нав'язати ще й

жіночим віршам Саффо, тим самим надолуживши явну прогалину у Лукрецієвій філософії: адже, дбаючи про тілесне, духовне й душевне здоров'я благородного Меммія, наставник його не визнав за потрібне вникати в гендерні питання і задумуватись, чи такі самі розумні поради дав би він загально- і загальнодоступним Венерам щодо того, куди їм спроводжувати власний надмір вологи, як їм задовільняти їхні докучливі порухи духу, а чи на що інше їх звертати, та як давати собі раду з лютими муками пологів і з новими й свіжими дітьми.

5. І Псевдо-Лонгін, і Лукрецій добре знали, що у вірші Саффо присутня Венера: перший підняв цю тему тут-таки в коментарі, другий – використав вірш, помінявши символічний зелений колір Венери на блідий колір людської шкіри (і, відповідно, замінивши любов – страхом⁴²). І Псевдо-Лонгін, і Лукрецій добре знали, що Венера має більше кольорів: її – основні барви природи, її – барви чотирьох стихій: зелень земної рослинності, золотий блиск розжареної ефірної “тверді” доккола Землі, повітряна блакить небес, відбита в зеленкавих водах земного океану.⁴³ Накладаючись, зелена, жовта й голуба барви

не як книжка пише, а по-справжньому – як серце каже, то й вся нарощена вихованням шкаралуца штучних уявлень і відповідної поведінки миттю спадає з нього, а душа вертається до природного свого стану – радості, щирості, лагідності, зичливості – душевної краси: *харизми*. Якщо ж душа Ромео не виживає-таки в чинному світі міщан Верони, то не тому, що вона не для нього створена Богом, а навпаки: не для таких душ твориться цей світ людьми.

Харизма < гр. χάρισμα, ‘ласка, дар, милість’ < χαρίζεσθαι, ‘наділяти ласкою’ < χάρις, ‘ласка, Харита’ = лат. *gratia, Gratia*, ‘Грація’ > англ. *grace, Grace*. Χάρισμα – спорідн. з гр. χαίρειν, ‘радіти’.

⁴⁰ Чоловіків (див. прим. III-36). *Венера* < лат. *Venus = venus*, ‘любов’.

⁴¹ Як-от, наприклад, сам Лукрецій, що спрямував розум на обдумування і писання філософської поеми про природу інших речей, ніж любов.

⁴² Ще інакше кажучи: пряник – нагаєм.

⁴³ Цю інформацію Лукрецій подає закодовану в образах – або це знання належало в той час до таємниць містерій, або у цей спосіб він хотів приховати власне профанування предмету розмови – а саме,

творять колір світло-зелений, колір юної Природи – гр. $\chi\lambda\omega\rho\sigma$ < $\chi\lambda\omicron\eta$, “Хлоя”.⁴⁴

Дафніс і Хлоя, пара закоханих пастушків шляхетного походження⁴⁵, що живуть у (священному) гаю у II ст. від Р.Хр. – це доповнення вічної зелені лавра ($\delta\acute{\alpha}\phi\nu\eta$, *daphne*) вічно молодю зеленню *його ж* пагонів ($\chi\lambda\acute{o}\eta$, *chloe*); це намальований поетом зразок оновлення божественного Духу любові, яким воно повинно бути в молодих землях на їх молодій землі, згідно з природою земного життя.⁴⁶ Природна любов Дафніса і Хлої⁴⁷ далека від раціоналізованої чоловічим его, фактично безбожної “природи речей” Лукреція, наріжним каменем у якій є те, чого боїться сам геніальний автор і чого учить себе і Меммія не боятися – смерть.

Венери-Любові, в якій на початку поеми прохав натхнення. Ось як він говорить про одежі й прикраси коханців, що «пускають свій статок на ясні килими вавілонські»: «Ноги, пахучими змащені мазями, сяють коштовним / із Сікіона взуттям; величезні смарагди міняться / зеленню, золотом персня оточені; шати блакитні, / кольору хвилі морської, вже й потом Венери просякли» (IV 1116-8). У Сікіоні був храм Афродіти Уранії (Небесної).

⁴⁴ Гр. “трав’янисто-зелений” – $\pi\acute{o}\omega\delta\eta\varsigma$, “ясно-зелений” – $\chi\lambda\omega\rho\acute{o}\varsigma$. Пор. рядок 14: $\chi\lambda\omega\rho\omicron\tau\acute{\epsilon}\rho\alpha$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\pi\acute{o}\iota\alpha\varsigma$ $\xi\mu\mu$. Горацій, який «вперше заспівав на італійський лад еолійську пісню», уживає грецького слова “Хлоя” як жіночого імення на означення то власної любовної снаги, молодечості (Оди, III 26; пор. III 7), то дівочої непорочності, яку прагне порушити цією снагою (Оди, I 23). В іншій оді (III 15) “Хлорідою” зве він жінку не першої молодості, що прагне бути сексуально звабливою, як молода. Так доволі розмито, чужим і видозміненим словом (прийм, зрозумілий тільки його високоосвіченим, двомовним, ще й обізнаним у грецькій поезії читачам), Горацій пробує «на італійський лад» вписати еротичне в загальну природу оновлення життя, як її бачила еолійська грекня Сапфо. Прикметно, що контекстом, у якому в Горація фігурує ясно-зелений колір, завжди є природна любов між різними (*heterae*) статтями. А тільки вона служить найголовнішої і найвищої меті – зачаття й плодоношення, творення, Життя, – творення Життя.

⁴⁵ Читай: поетів-аристократів духу. Ідею пасторальної землі (згодом – Аркадії) як простору літератури та мистецтва з їх образною символікою започаткував чи не перший “пастор-пастир-пастух” –

Гесіод, а розвинули александрійські астрономи, Феокрит та Вергілій. Подібну образну мову знаходимо в Старому Завіті, звідки вона почасти перейшла в християнський дискурс.

Не забуваймо, що лавр – атрибут бога поезії та мистецтв Аполлона Музагета. Прикметною також є традиція вінчання грецьких та римських переможців у різного роду змаганнях різного роду ж вінками та гірляндами. Корони (= вінці) європейських королів – теж рослинного походження, а патериці – пастушого.

⁴⁶ Автор цього роману, Лонг, подає розгорнутий прозовий варіант вірша Сапфо про яблуко (2. 5-8 та 105a Campbell) – один з атрибутів Афродіти (старозавітний «заборонений плід»), влітаючи його у власний сюжет:

«З одного дерева вже зірвано яблука; на ньому немає ні плодів, ні листя. Голе і гілля, тільки на верхечку висить величеське й прекрасне яблуко, а пахне приємніше, ніж інші. Той, хто зривав яблука, боявся вилізти так високо або забув зірвати його. Мабуть, такий чудовий плід зумисно зберігається для закоханого пастуха...» (Лонг. Дафніс і Хлоя / Пер. Віталій Маслюк // *Античний роман*. – Дрогобич, 2004. – С. 54.)

Зриває яблуко не Дафнісова Єва, а сам Дафніс і кладе, *не споживши*, у пазуху Хлої. Сам Дафніс-Лавро має темніший колір лаврового листу, бо власна його ясна зелень (див. Тарас Лучук, прим. 58), завдяки одній заміжній жінці, вже встигла потемніти до моменту, коли він ліг на весільне ложе до Хлої-Ярини.

⁴⁷ У них вона, щоправда, не жіночого, а чоловічого роду, бо зветься Ерутом (Йросом) і відповідно виглядає красивим юнаком, але ця Любов-юнак так само, як Любов-Афродіта, «старша від самого Часу», і так само «володіє всіма першоосновами, володіє зорями, навіть має владу над подібними собі богами... Всі квіти – це твори Ерутові [Йросові], рослини – теж витвір його рук. За його велінням течуть ріки та дують вітри...» (Лонг, с.33.)

В англійській поезії часів Ренесансу слово *love (Love)*, залежно від фантазії, світогляду і роду авторів, приймало різні роди й ви(гля)ди: наприклад, *loue* (в сучасному правописі *Jove*), – як спільне ім’я (латинського походження) для Зевса і Юпітера. Або ж не приймало ніяких, – і таким, *безридним і невидимим*, увійшло це поняття (почуття? відчуття? *feeling*) в стандартний англійський словник. Французьке та італійське *amour, amore* (з лат.) – і досі чоловічого роду; німецьке *Liebe* та слов’янські *любов, любовь, miiaж, laska* – жіночого. Вибір між українськими скалькованими термінами *Йрос* та *Ерут* і їх переклад полишаю читачеві.

IV. ПРО ПЕЙТО І ПОЕТІВ

Катулл переклав Каллімахів епіллії про Аттиса, юного служника богині Кібели, що помер, оскопивши себе в релігійному екстазі. В сьгоднішніх міфологічних словниках пару Кібела-Аттис часто порівнюють з парою Венера-Адоніс (Любов-Юнак). Аттис (Атій) – ім'я малоазійське (лідійське), як і культ богині Кібели (Кубаби); Адоніс – семітсько-вавілонського походження, Венера – римська богиня, що в своїй іпостасі аналога Афродіти “виникла з піни” завдяки Юлію Цезарю. А ще через тисячу років, як уже було сказано, упала у піну еротичної клоаки, куди її стягнули чоловіки руками (чи, радше, умінням уст) їхніх середньовічних поетів, навіки прив'язавши Венеру до венеричних хворіб, а лідійця “Аттиса” перетворивши в грекиню “Аттиду”.

Звідси бачимо, як, однаково користуючись Богом даними талантами, різні поети по-різному творять і вивисують – чи знижують і знищують – богів і богорівних людей (героїв). Музи¹ різних античних, середньовічних і ренесансних поетів і прозаїків явно належали до різних джерел, з яких кожен черпав натхнення залежно від предтечі, епігоном якого був, чію ідеологію в основі приймав, щоб нести її далі – аполлонічні Гесіодову (беотійські музи, оселя Муз Гелікон, Парнас, кастальське джерело), Гомерову (музи-пієриди з-під Олімпу), орфічну² чи інших авторів, на ідеологію яких вказували відповідні впізнавані епітети й атрибути “їхніх” Муз. Епітети вказували або на місце на землі, з яким був пов'язаний поет за життя («Беотієць»=Гесіод; «Лесбія»=Сапфо³; «Муза еолійського Ересу»=Сапфо⁴), іноді на провідну тематику творчості, пов'язану з іменем Музи (“ера-тична” поезія), з храмом бога, котрому жертвоприносив себе поет («ісмарське вино» Архілоха, «повитий плющем Гелікон» Орфея, «салічні танці» друзів Горація) і под.

Сапфо ж черпала натхнення не так у чимусь Музичному джерелі, як безпосередньо від Афродіти. Радше, суб'єктно-об'єктний, бого-людський зв'язок слід мислити тут у зворотньому напрямку – як наслання з неба на землю: говорячи мовою духовної традиції, Сапфо-поетеса була її – Афродіти – “Духом на устах”, одним зі способів її – Афродіти – земного самовираження,

людського самовтілення,⁵ а саме – її Пейто-Словом. Сапфо як Пейто була дочкою Божою⁶ і від Богині ж родила свої пісні – своїх безсмертних дочок:

Найсолодша підмого любові для гарячих серцем молодих людей, Сапфо, Музами Пієрія [Гомер] чи повитий плющем Гелікон [Орфей] вшановують тебе, *чий дух на устах рівний їхнім*, Музо еолійського Ересу; та й Гімен, бог весіль, тримаючи свій яскравий смолоскип, стоїть разом з тобою над шлюбними ложами, а чи голосить разом з Афродітою, коли та горює над юним нащадком Кініри [Адонісом], *ти, що зриши священний гай* [ἱερὸν ἄλσος] *Блаженних. Де б ти не була, вітаємо тебе, як вітаєм богів: з нами-бо все ще дочки твої безсмертні – пісні твої.*⁷

Нбтхнене Любов'ю Слово обернулося джерелом (метаморфоза!) для інших співців⁸: «мудра Сапфо», «прекрасна Сапфо»

¹ Схоже, що між музами грецьких поетів, даймонами грецьких філософів, римськими геніями та юдейсько-християнськими янголами й херувимами різниця невелика.

² Одна з традицій прив'язує Орфея до VI ст. до Р.Хр. і до Лесбосу.

³ *Lesbia* латиномовних Катулла, Апулея (прим. V-1) та Овідія (Ov. *Trist.* 2.365=49 Campbell): «*Lesbia quid docuit Sappho, nisi amare, puellas?*».

⁴ Діоскорід=test.58 Campbell. Ерес – місто на Лесбосі, у якому чи то жила, чи то тільки народилася Сапфо; див. прим. I-36, і далі, IV-7.

⁵ Див. далі, 90 Campbell.

⁶ 200 Campbell=Hes. *Op.* 73c, схоліаст Гесіода: «Сапфо каже, Пейто була дочкою Афродіти».

⁷ Діоскорід, (2-а пол. III ст. до Р.Хр.)=test.58 Campbell. Підкреслення і вставки мої. – М.Г.

⁸ Чоловіків. Прикметно, що серед авторів *джерел*, що донесли до нас уривки (правдиві чи ні) текстів Сапфо чи згадки про неї, немає ні одного жіночого імені. Хоча Страбон (64/3 до Р.Хр. – 21 від Р.Хр.) засвідчує наявність у писаній історії цілого ряду грекомовних поетес, коли отак відгукується про Сапфо: «Чудесне створіння: за всі часи не пам'ятаю жінки, щоб могла змагатися з нею як поетеса» (test.7 Campbell). Імена поетес і їх твори, що були відомі Страбону, щезли на сьгоднішній день, хоча не зовсім безвісти – див. список “гетер” Сапфо, Овідієвих “*Lesbides*”. Ще в 100 р. до Р.Хр. Мелеагр

(Платон⁹), «десята муза» (Платон?¹⁰), «смертна Муза» (Антипатр Сідонський¹¹), «Сапфічна учена Муза» (Катулл¹²). Схоже на те, що навіть ліра-пектида (*pectis*) чи плектр, що їх нібито вперше “застосувала” (“придумала”, “винайшла”) свого часу Сапфо,¹³ були образними метафорами для позначки тієї особливої, об’ємної, проникливо істинної краси її поезії, багате звучання якої від її попередників відрізнялося так, як відрізнялася б музика багатострунної ліри (арфи) від реальної трьох- чи семи-струнної,¹⁴ або як відрізняється мистецтво “пророчої (ясновидчої) поезії” (μαυτική¹⁵) від просто “поезії” (“словотворчості”, ποιητική)¹⁶.

Гадарський уплів був у свою антологію (“Вінок”) поезій, крім “троянд” Сапфо, ще “лілії” Аніти (Ἄνιτα) та “лілеї” Мойри (Μοῖρω). З останнього імені видно, що воно було псевдонімом. “Квіти” свої поети й поетки збирали на лугах і полянах-λειμῶνες – “полях істини” (Платон, “Федр” 248c), – чи вирощували у власних священних гаях (див. *Додаток 2.2*).

Псевдонімом напевно було й “Родопа”=‘рожева’ – ім’я грекині Доріхи з єгипетського міста Навкратіс (*fl.* 568-526 до Р.Хр. – Геродот II 134). Не виключено, що колір її творчого обличчя і зродив у когось із пізніших авторів (можливо, й у самого Геродота) ідею переохрестити “Родопу” на “Ефіопу”, помінявши заодно і стать (Αἰθίοψ-Αἰθίοπις, дослівно, ‘з опаленим обличчям’ > Αἴσωπος > Aesop > Езоп; пор. прим. I-29). Крім Доріхи, яку зве “Родопою”, Геродот згадує ще про Архідіку (II 134-5).

Псевдонімом могло бути й імення Σαπφώ (?Ψάπφω), *Sappho*: пор. *sapphir* < гр. *sappheiros* < гебр. *sapir* < санскр. *sanipriya*, ‘дорога Сатурнові’ < *Sanih*, Сатурн (планета) + *priya*, ‘люблена’ < і.-е. **pri-* < **prei-*, ‘любити’. Сапфір, поруч з рубіном, уступає за чистотою і твердістю тільки діаманту. Сатурн – верховний правитель Золотого Віку (див. обрядовість сатурналій, частково перейняту християнством).

⁹ Клавдій Еліан про Платона (бл. 170-235pp.: *Ael. V.H.* 12.19 (p.135 Dilts)= test.4 Campbell; Платон, “Федр” 235bc.

¹⁰ “Палатинська антологія”, бл. 980p. (*Anth. Pal.* 9.506=test.60 Campbell).

¹¹ «Еолійська земле, ти накриваєш Сапфо, що її між безсмертних Муз шануємо як Музу смертну, яку разом виплекали Кіпріда з Еросом, з якою Пейто звивала невмирущий пісенний вінок, – радість Еллади і

славу твою. О Долі, що тчете потрійну нить на веретені своєму, чому ви не виткали вічного життя для співчині, що обезсмертила дар геліконських Муз?» – “Палатинська антологія” (*Anth. Pal.* 7.14=test.27 Campbell).

¹² *Sapphica puella Musa doctior*: Catullus XXXV.16s=test. 56 Campbell.

¹³ Грецьке слово *pectis* (πήκτις), як назва винайденого Сапфо струнного інструменту, видно, плутається в латиномовній літературі зі словом “плектр” – лат. *plectrum* і *pecten* (*Додаток 2.3*). Дивним чином, *pectus* у латинській означає “груди”, “грудна клітка”(звідси “пектораль”), а *pecten* – це “гребінь”(первісно з довгими зубцями для вичісування вовни – схожими на струни: на гребенях грають і досі). Зайве згадувати, що гребінь – суто жіночий атрибут ще й тому, що вовною і прядивом займалися в Греції виключно жінки. Пор. згадку про спеціфічний гребінь у Лукіана, далі.

¹⁴ Інакше як метафорично навіть годі прочитати ту – цілком, здавалося б, наукову (тобто, викопними рештками і рисунками підтверджену) – інформацію, яку подає у середині XIX ст. досліджувач побуту греків та римлян, Франтішек Велішський, описуючи струнні інструменти (*Додаток 2.3*): терпандрівський барбітон, «багато-струнну пектиду» («вперше введена в діло поетесою Сапфо»), 20-струнну магаду (що теж «пектида») та 40-струнний *epigonion* («при двох останніх плектр не вживався» – тобто, провідна партія губилася в супроводі). З усіх цих розкішних музичних інструментів Велішський зміг проілюструвати один лиш 4-струнний барбітон з Помпей, сім південно-італійських лір (з них три – 7-струнні, чотири – 4-струнні), шість південно-італійських кіфар: одна на 3, дві на 5 і дві на 7 струн, а ще одна – явна предтеча арфи, з довгошиїм стоячим лебедем замість грифа, – зображена взагалі без струн, зате з руками, що *грають на ній безструнно*. Лебідь (символ повітря і води – духовної любові, дружби) був атрибутом бога поезії Аполлона, а *багато-без-струнний* музичний інструмент, на якому, однак, можна грати – це людська душа.

¹⁵ Гр. *μαντις*, *mantis* – пророк, ясновидець < і.-е. *men-*, ‘думати’ > гр. *μένος*, ‘дух, сила’; лат. *mens*, ‘розум, дух’; англ. *mind*, ‘розум, душа’; старорус. *мнити* = ‘пам’ятати’, пор. *імнити*, *ійняти* (думкою) > *імення*, *сумнів*, *сумління*, *спомин* та ін.

¹⁶ Плутарх, “Достоїнства жінок” (*Plut. Mul.Virt.* 243b=test.54 Campbell). Плутарх переконаний, що якість мистецтва – чи то поетичного, чи то пророчого – не має відношення до статі митця, але він і не підносить мистецтво Сапфо до рівня поетичного пророцтва, як Сивіліне чи Бакідове.

Просто *poietai* (“творці”) творили словом за міфологічними моделями, зготованими до них і могли модифікувати ці моделі, граючись словом, оновлюючи їх у дрібницях, доповнюючи відомі сюжети, розгортаючи їх ушир, – цим прославилися перші елліністичні поети, зокрема Феокрит і Каллімах. Така кількісна, реалістична у своїй конкретиці міфотворчість, у якій в’язнули виражені раніше сутнісні смисли, заземлювалася уява, спрощувалися, зоднозначнювалися метафори, символи, алегорії, не могла не привести до десакралізації і навіть профанації духовного світу богів і людей, як його окреслили раніше писання і пов’язані з ними мовні та ритуальні традиції.

Важко сказати, чи ця матеріалізація й десакралізація релігії є наслідком свідомого заниження поетами високого, а чи йдеться про приземленість самого мислення, не гідну поетичного покликання.¹⁷ Коли у ХХ ст. англomовний дослідник поетичної творчості античних греків “поправляє” свідчення коментатора-грека з II ст., не розуміючи, як це Пейто-Красномовна може водночас бути і нянькою і дочкою богині Афродіти – тобто *і творцем, і творивом любові*, – то таке нерозуміння свідчить про недосконалий спосіб мислення, яке за різними образними втіленнями різногранної, різносилої, об’ємної, але все ж єдиної ідеї не додає якраз того, що їх єднає – самої живої ідеї.

Так, в одному уривочку з оксиринського папіруса¹⁸ анонімний коментатор образотворчості Сапфо зазначає:

Κυθηρίας τρόφος[] ἐν ἄλλοις δὲ θυ[ατέρα (τῆς)
Афро]δίτης εἴρηκε τῆ[ν] Πειθώ

що в англійському перекладі подано як:

... “nursling of Cytherea”, but elsewhere she calls Peitho (“Persuasion”) a daughter of Aphrodite.

Сумлінний перекладач відразу виправдовує свою неточність:

...the commentator here seems mistakenly to have understood Sappho to call Persuasion ‘nurse of Cytherea’.¹⁹

...“вихованка Кітери”, але деінде вона [Сапфо] називає Пейто (“Вмовляння, Переконавання”) дочкою Афродіти.

...здається, тут коментатор зрозумів неправильно, ніби Сапфо назвала Пейто “вихователькою Кітери”.

Коли ж заглянути в англійський словник, де тлумачиться ця міфологема, «Афродіта Кітера», то звичайні й зрозумілі англійські слова самі по собі розкривають смисл, що його заклала Сапфо у двовекторний образ Пейто. Так, *Webster New World Dictionary of American English* (1988) подає:

Cytherea < Gr. *Kythereia* < *Kythera* = Aphrodite;

Gr. *Kythera* - Greek island just south of the Peloponnesus, near which Aphrodite is fabled to have arisen full-grown from the sea.

Кітера – грецький острів біля південного узбережжя Пелопоннесу, де, за легендою, Афродіта нібито постала з моря у повен ріст.

Тобто, давньогрецькі поети – оспівувачі богині Любові – зуміли-таки словом виховати в культурній пам’яті усіх наступних поколінь цілої Європи і навіть цілого світу образ, названий “Афродітою”, зуміли-таки словом переконати, що їм, поетам, справді привиділася Любов, як вона уперше постала з моря (і відразу на повен зріст) саме біля острова Кітера. Інша річ, що сучасні покоління читачів-європейців цей сюжет (лат. *fabula*) народження Афродіти назвали “байкою” (англ. *fable*), а грецько-римську міфологію (гр. *myth*: ‘слово’, ‘мова’, ‘розповідь’, ‘переказ’) навіщось вивчають як комплекс таких собі байок, вигадок, фантазій, легенд – одне слово, міфів, яким не слід вірити, бо все те – неправда: міфи – плід примітивних уявлень наших нерозумних пращурів про Природу; міфи – вигадки диваків-поетів; міфи не мають, ніколи не мали, і ніколи не матимуть реального, правдивого, наукового підґрунтя.

¹⁷ Саме слово “покликання” (англ. *calling* < *call*, ‘кликати’; лат. церк. *vocatio* < *vox*, ‘голос’), продумане і пущене в обіг поетами, передбачає звучання голосу, почутого “ззовні”, від якісно вищих сил, які невидимо, але (від)чутно керують земним і позаземними світами; клич, поклик, голос цей *водночас* є внутрішнім (інтуїція, чуття, передчуття, совість людини). Я не вірю, що письменник з розвиненим чуттям не розуміє свого впливу на колективну психіку та діяльність громади і не здатен передбачити, як його слово озветься.

¹⁸ P.Оху. 2293: fr.1(a) col.ii 5ss.=90 Campbell.

¹⁹ Campbell, p.115.

“Міф” у всіх мовах (крім грецької?) тепер означає ‘вигадка’ – і крапка. І нехай тисячу разів всіма тими мовами учені люди *читають слова* такого високоавторитетного поета, як Шекспір, – що «*найправдивіша поезія і є найбільша вигадка*»,²⁰ – вони їх *не чують*. А коли й чують, то їм *не вірять*.

Те, що такі прості, але такі ідейно порізнені слова, як “легенда”, “релігія” і “логіка” однаково походять від гр. *legein* = ‘говорити, вибирати (сенси), читати’, і що *legein*, в свою чергу, прямо походить від і.-е. **leg-*, ‘збирати до купи’, мало би свідчити, що відповідь на питання **Яким вибраним і зібраним до купи словам можна вірити, а яким – ні**, ніколи не знайде собі наукового – об’єктивного – раціонального підґрунтя, бо віра – явище завжди суб’єктивне, завжди добровільне і завжди спирається на власний досвід і власне – власні – чуття.

Якраз власне чуття повинно читачеві сказати, кому з поетів він має вірити і в чому. Того вони й варті довіри – *одержимі* божественною Любов’ю поети, – що їх *покликано* добачити, збагнути й висловити *для нас* те, чого не трапилось добачити, збагнути або не вдалося висловити *нам*. Бо духовний світ у нас, у них і в богів – єдиний:

Поетів зір в високому безумстві
Блукає поміж небом і землею,
І, як уява створює подобу
Речей незнаних, так перо поета
І плоть, і назву, й місце надає
Тому, що є повітряним Нічим.
Таку уява буйну має силу,
Що тільки-но якусь зачувши втіху,
Вже й бачить, хто ту втіху принесе.²¹

²⁰ «*The truest poetry is the most feigning*» – Shakespeare, *As You Like It* (Як вам це сподобається) III.3.

²¹ Шекспір, Вільям. Сон літньої ночі (V.1) / Пер. Юрія Лісняка // Шекспір, Вільям. *Твори в шести томах*. – Т. 2. – Київ, 1985. – С. 464-5.

V. DE INSOLENTIAM LINGUAЕ¹

Ждуть пісень од нас, і якщо не рік лиш
Те, що ми в гайку на дозвіллі склали, –
Довго буде жить, – на ладу латинським
Грай нині, ліро!

Вперше струн твоїх дотикав лесбієць,
Мужній воїн той, коли бій влягався,
Чи коли судно завертав під берег,
Бурею гнане.

О дзвінка красо Аполлона! Втіхо
За столом богів, насолодо в праці!
Грай мені! Тебе, гомінку, співець твій
Кличе побожно.²

Видається мені той з богами рівний
Муж, що супроти тебе присівши,
Голос твій наслухає солодкий,
Сміх твій милий.

Дослівно мало б бути: «...муж, що проти тебе сидить і прислухається до [тебе] солодкозвучної і милосміхотливої» (рос. ‘сладко звучащей’, ἄδου φωνείσας, ‘смеющейся мило’ – γελείσας ἱμέροεν).³

Якщо ще й уявити собі гру на лірі, то той, хто *проти неї* сидить і слухає її звучання – сам співець, що грає для себе ж, акомпануючи власному співу. Ним у даному випадку цілком міг би бути Горацій, коли б не одне “але” – те, що, хоч солодкозвучну, ліру його “мило сміхотливою” не назвеш: Гораціїв сміх – від сатирів.

¹ “Про незвичність мови”: «...fecere tamen et alii talia...: apud Graecos Teius quidam et Lacaedemonius et Cius cum aliis innumeris, etiam mulier Lesbia, lascive illa quidem tantaque gratia ut nobis insolentiam linguae suae dulcedine carminum commendat...» – “та й інші робили те ж [писали любовні вірші]...: серед греків – Теосець [Анакреонт], Лакедемонієць [Алкман], Кеосець [Сімонід] і численні інші, а ще жінка Лесбія, що писала спокусливо, але так гарно, що солодкість її пісень примирює нас із незвичністю її мови...” – Апулей=test.48 Campbell.

² Горацій. До ліри (Оди I 32) // Квінт Горацій Флакк. *Твори* / Переклад, передмова та примітки Андрія Содомори. – Київ, 1982. – С. 39.

³ Див. Додаток 1.1.

Що ж тоді позначає у цьому образі ліра, як не *Душу* творця – котру її внутрішній камертон (систр) настроює на певний Музичний лад? Чим буде та музика душі, як не зладнаним рухом смислів – думок і почувань, зображених, озвучених, ословлених його *Умом* (пам'яттю, уявою, розумом)? Чим буде музичний рух, як не його *диханням-Духом*, що прагне рухатись у згоді з душевними ладами і з задумом *ума*?

Але звідки цей першопоштовх – задум, і це бажання грати, і сам настроєвий систр, і невідома *четверта Сила* – невидимі руки, що перебирають душевні лади і керують конями думки, аж завернуть їх у фінал і хтось нечутно скаже творцеві: *“Добре воно!”*

І для кого – добре воно?

Акт творчості завжди є акт соціальний: навіть ця приватна розмова Горацієвого “я” з Горацієвою ж душею починається: «Ждуть пісень од нас...». Коли поет (поетеса) виходить з піснею на люди, вони слухають його (її) фізичний голос і *втілений* у пісню один із станів його (її) душі – його (її) “я”. Коли поет (поетеса) вмирає, *втілення* його (її) “я” лишаються формувати духовні “я” наступних поколінь. Якщо поміняємо у Сапфоніній строфі жіночий граматичний рід на чоловічий, то про те, для кого й для чого пишуть свої тексти творці і творчині, довідаємося з оповідання Лукіана “*Ἐρωτες*”, в якому ця строфа цитується приховано:

44. Теперь стоит противопоставить женским порокам мужественный образ жизни юноши [Адониса, Аттиса]. Рано встав с одинокого ложа, простою водою смыл с глаз остатки сна и надел священную хламиду,⁴ он уходит от отцовского очага⁵ и идет, потупившись и не глядя ни на кого из встречных. Провожатые и дядьки [педагоги] следуют за ним пристойной толпою, держа в рука скромные орудия добродетели: не глубоко прорезанные зубьями гребни, пригодные только чтобы приглаживать волосы, и не зеркала – неписанные изображения, точно передающие наши черты; нет, за юношей несут складные таблички, книги, хранящие память о доблести древних деянний, и, если ему нужно идти к учителю музыки – сладкозвучную лиру.

45. Укрепив душу философскими познаниями и насытив разум благами всестороннего образования, юноша совершенствует тело достойными свободного человека упражнениями. Он занят фессалийскими конями, а потом закаляет свою юность, в мирное время изучает военное дело, бросая дротики и пуская стрелы меткою рукой. После этого – недолгое умывание и умеренная трапеза, подкрепляющая юношу для предстоящих вскоре трудов; и снова с ним *учителя и записи*, в которых *намекками* или *прямо* рассказано о делах древности: кто из героев был храбр, кто проявил высокий разум или кто был предан справедливости и умеренности. Такими примерами доблести воспитывается юная и еще податливая душа. Когда же вечер прекратит его труды, юноша умеренно отдает необходимую дань потребностям желудка и, успокоенный дневной усталостью, спит сладким, достойным зависти сном.

46. Так кто же мог бы не влюбиться в такого юношу? Кто настолько слеп, у кого настолько поврежден разум? Как не полюбит его – Гермеса в палестрах, в игре на лире Аполлона, конника, не уступающего Кастору? Ведь он, смертный телом, стремится достичь божественной доблести.⁶ А по мне, боги небесные, пусть бы вся

⁴ *Χλαμῖς* – плащ, який македоняни одягали звичайно в дорогу і на війні. В Афінах, як і в Спарті, він служив верхнім одягом для ефебів – 16-18-річних хлопців (Велишкій, с.213-4, 301). Що й маємо тут, у Лукіана, у II столітті від Різдва Христового. Але тут важливіше те, що ця спеціально юнача “хламида” названа “священною”. Тобто Лукіан каже нам розуміти звичайну, здавалось би, *освіту* юнака як священний процес входження в життя особливої касты – *вільних чоловіків*. Освячуючими є й інші ініційні обряди для хлопців в інших народів. Звідси можна вивести багато корисних для правди висновків, а серед них і той, що подібні обряди могли існувати й серед жіноцтва (не конче “вільного”), й могли проводитись у закриті для чоловіків моменти містерій. Реакція вільних чоловіків на подібні не санкціоновані ними жіночі ініціативи не забарилася – див. хоч би Алкіфронів опис “каллістей” (Тарас Лучук, с.30).

⁵ І материнського впливу.

⁶ “Доблесть” походить від “добро” (як і “доба”), тож первісно значення “доблесті” було значно ширше – ‘доброчестя’, ‘здоров’я’, ‘цілість’ (= ‘досконалість, довершеність’). Узурпація виховання чоловіками, постановня і розвиток системи виховання під знаком суперництва, змагання за вищість, за Владу – а відтак під знаком вороженчї, війни, протистояння смерті, – привела до звуження значення слова “доблесть”, відомого нині: ‘відвага, мужність, героїство’.

моя жизнь прошла так, чтобы я сидел против друга и слышал вблизи его милые речи, выходил, когда он выходит, и во всяком деле был вместе с ним.⁷

Більше того – Лукіан вказує нам джерело, звідки, на його думку, походить образ, яким починається вірш Сапфо: він сам будує на ньому власний сюжет. Це – *Iliada*, IX 191: Патрокл, який сидить навпроти сина богині – богорівного Ахілла, і закохано слухає його (його ліру). Тобто, богорівним для Лукіана є якраз співець⁸ – не слухач. Так само і в Горация: ліра для нього є божественною, позаяк божественний той, хто змушує ліру натхненно звучати: бог Аполлон. Через душу поета Горация.⁹

Якщо Гораций пише, що ліра його грає сама, він натякає на те, що пише в натхненні, до якого прислухається власним тонким слухом, чуттям, чуттями: він *побожно* контактує зі світом невидимим і нечутним у звичних, галасливих буднях життя. І чим тонший у нього слух чуття, – чим дрібніші і гладші, за Лукрецієм мовлячи, тільця його духу, – тим певніше ввіллється він в те, що поети назвали “космічною музикою сфер”, тим більше невидних речей він прозрить, ненарічених – збагне і віднайде їм імення.¹⁰

Вчиться поет¹¹ цього найтоншого мистецтва в Природі¹²; осмислює – в читанні й писанні. Як читач, сидить він проти духовної ліри – чи то *листа*, *послання* – чи то *сина* або *дочки*¹³ – іншого поета, й очима слухає, що вони кажуть йому:¹⁴ милується

⁷ Лукиан из Самосаты. *Избранная проза*. – Москва, 1991. – С. 456 (підкреслення і вставки мої. – М.Г.). Звернім увагу, що в подачі Лукіана (точніше, його персонажа) “милий сміх” випав.

⁸ Як видно зі структури оповідання, в яку вписаний Гомерів вірш, цей співець – сам Лукіан під іменем “Лікін” (постійний персонаж, з яким Лукіан ототожнюється).

⁹ Варто звернути увагу, кого опікав у Троянській війні бог Аполлон: не «прудкононого сина богині» гнівного Ахілла, а доброго смертного Гектора – «мужа того, що вся Троя його шанувала як бога» (XXII 393-4), найкращого з тих, хто захищав природний поклик людського серця (любов Єлени й Паріса) від накинутаго йому закону раціонального его (право на неї Менелая). Див. зокрема, XXII 212-3, де

Аполлон при Гекторі є метафорою самого його життя. Інший висновок, що впливає з присутності Аполлона в самій *Iliadi*, каже нам бачити в описаній Гомером Троянській війні радше війну світоглядів, а не армій, а в поєдинках героїв – герці не так тілесні, як словесні.

¹⁰ Першим завданням, даним Богом земному “батькові людей”, було завдання поета: знайти для світу імена, наректи речі, вхопити – *пійняти* – світ словом; звідси – *ймення* і *поняття* (Буття, 2:19-20). Поет робить це зусиллям волі – але доброї волі, з бажання: пор. етимологію укр. *збагнути/збагати*.

¹¹ Тут і далі в цілому абзаці «поет» і «читач» подані у формі чоловічого роду, але обоє мисляться незалежно від статі (або як належні до будь-якої статі). Стаття визначить вибір певних елементів з поданого тут образного оточення.

¹² Шекспір, наприклад, говорить про своє “змійне чуття” – *my adder's sense* (сонет 112). Кажуть, що гадюка-*adder*, припавши одним вухом до землі і наслухоючи її двигіння, закриває друге кінчиком хвоста, – тобто, відгородившись від шуму (і шумовиння) світу, чує – передчує – глибинні його зміни. Від цього Шекспірового “збору слів” можна, звичайно, відмахнутися, як від “поетичної вигадки”, – та тільки як іще пояснити, що з живих істот у глобальних катастрофах рятуються тварини, а гинуть люди?

Природа Землі, будучи часткою природи Всесвіту, живиться з нього і живить його, – як і будь-яка здорова клітина у будь-якому організмі, як будь-яке створіння в його рідному оточенні. Цьому життєво необхідному вмінню – *чутти* своє оточення й адекватно *озиватися* до нього, брати й давати, щоб підтримувати баланс життя, – учиться кожна істота на нашій планеті, та найледачішим учнем є якраз людина.

¹³ «... ти, що зриш священний гай Блаженних. Де б ти не була, вітаємо тебе, як вітаєм богів: з нами-бо все ще *дочки твої безсмертні – нічні твої*». – Діоскорід, кінець III ст. до Р.Хр. (=test. 58 Campbell).

¹⁴ Ввійди в моє мовчання і зумій очима наслухати голос мій. –

O learne to read what silent loue hath writ,
To heare wit eies belongs to loues fine wiht.

(*Shakespeares Sonnets*, 1609; sonnet 23.13-4; пер. Дмитра Павличка)

У перекладі Дмитра Паламарчука: «Учись читати писане без мови, очима слухать вісника любові», де «вісником любові», який «писаний без мови» (а однак писаний і звучить, як слово, бо його

квітами, що їх інший назбирав на полі (лузі) істини, чи зростив на дозвіллі у своєму священному гайку; *причащається* від іншого, приймаючи його *чашу вина* чи *нектару, хліб* чи ще який харч. Як поет – сам музикує, танцює чи пише послання, родить сина чи доньку¹⁵ чи готує напій для свого читача – свого “другого я”: Іншого/Іншої, *hetaeros/hetaera*... Або ж – для Суперника: *homo*, такого ж як сам, котрому проти-стоїть у суперечці, в спорі, у чварі, на прі. Усе, чим увзаємнюються, обмінюються люди в спілкуванні, усе, що сприймають чуттями, думкою, нутром, – навіть уві сні, навіть крізь провалля віків, усе те – духовне застілля, що живить кожного, виховує, формує. Творить.¹⁶

Якими ж творить нас, серед інших, поетеса Сапфо – рівня Гомерові, Орфееві, богам? Чим звучать її *дочки-пісні* у вухах їхніх мужів-слухачів? Якою бачать її саму в її дочках очі юнаків і юнок, мужів і жінок, що, незважаючи на насміхи й наклепи, прислухалися-таки до її «*незвичної мови*», «*солодкого голосу, милого сміху*»? Що каже Сапфо Галенові, Атенеєві, Кемпбеллу, мені, тобі, благородний Меммію? тобі, Постуме Теренціане?

«...Оскільки ми знаємо, – веде з нами бесіду Гален, – що юність у розквіті схожа на квіти весною й несе короткочасну радість, то краще надати слово жінці з Лесбосу, яка каже:

Хто гарний, є гарний очам,
а добрий стане так само гарний.

ὁ μὲν γὰρ κάλο σ ὄσσοι ἴδην πέλεται
ὁ δὲ κἀγαθὸς αὐτίκα καὶ κάλοσ ἔσσεται.»¹⁷

З Доброютою-*αγαθόν*, однією з вічно юних красот (харит, грацій) душі, Гален знався сам, бо присвятив життя лікуванню людських тіл, та не знав того, що слава його як лікаря-практика зеленітиме далеко довше, ніж цвістиме його слава письменника. А Сапфо це знала, і знала, чому буде так: бо цвітіння і зеленіння душі *залежать від стану* не так її тіла, як *іншої душі*:

Стань навпроти, [друже] любий,
і на очах ласкаву красу яви.

στᾶθι □ κᾶτα □ φίλοσ
καὶ τὰν ἐπ' ὄσσοισ' ἀμπέτασοι χάριν.¹⁸

Довіряся любові, – казала іншим і каже мені й тобі Сапфо, – і краса душі твоєї вийде наяв у твоїх очах: полюби мене, і будеш дивитись на мене щиро, по-доброму, довірливо – так, як дивиться дитя на світ. Бо сила Любові така велика, що керує Красною:

«читають» і «слухають»), є *погляд* поета:

Хай *погляд мій* іде замість послів
Безмовним вісником палкого серця;
Він – лицар кращий на любовнім герці,
Аніж полки гучних і пишних слів.

(Шекспір, т.6, Сонети, 23.9-12).

Безмовний *погляд* як *вісник*, що втілюється у *лицаря* (завойовника? – а той потяг за собою всю ратну лексику), з'явився у перекладі замість *моїх поглядів* (а чи *мого вигляду*) – *my looks* – замість *my books* (*Shakespeares Sonnets*, 1609) – послужила емендація Sewell'a (1725) у кількатомному виданні Шекспіра під редакцією поета Александра Поупа. Того, як багато речей може змінити зміна однієї букви в одному-єдиному реченні, Сьюелл з Поупом навчилися в Шекспіра (див. у цьому ж сонеті, вище; також прим. III-13), але застосували проти нього ж. Бо коли в змінену букву “вчитати смисли” (англ. *read into*) у гендерному контексті, то легко перевести увагу Шекспірового читача від його багатих на ідеї *книжок* на його біологічних коханих, як їх уявляли собі Сьюелл з Поупом.

¹⁵ Цей гендерний момент набув цікавого розвитку в ренесансній літературі: чоловіки-автори називали себе “батьками”, а свої твори – літературних нащадків – “синами”, коли ті мали б продовжити їх рід у літературну вічність, і “дочками”, коли ті мали б послужити потребам дня.

¹⁶ Рос. *образовывает < образ > образование*.

¹⁷ Galen, 8.16 (129-199pp.)=50 Campbell.

¹⁸ Athenaeus, 13.564d (бл. 200р.)=138 Campbell. Атенеї подає цей діамант в оправі свого розуміння, ані на гадку не взявши, що слова Сапфо можуть бути *звернені до нього самого*: «Сапфо каже це чоловікові, фігуру якого всі вихваляють і мають за красеня». Кемпбелл воліє дивитись на Сапфо чужими очима і «зі слів Атенея розуміє, що Сапфо *кпить*» («Atheneus' words suggest that Sappho is mocking». – Campbell, p.155).

- οἱ μὲν ἰππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νῶων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν ὄτ-
4 τω τις ἔραται·
- πά]γχυ δ' εὔμαρες σύμετον πόησαι
π]άντι τ[ο]υ'τ, ἀ γὰρ πόλυ περσκέθουσα
καλλοῦς [ἀνθ]ρώπων· Ελένα [τὸ]ν ἄνδρα
8 τᾶ [πανάρ]ιστον
- καλλ[ί]ποι]σ ἔβα ἴς Τροίαν πλέοι]σα
κωὺδ[ε] πα]ίδος οἰδὲ φίλων το[κ]ήων
πα[μ]παν] ἐμνάσθη, ἡλλά παράγαγ' αὔταν
12]σαν
- Кажуть ті – піхота найкраща в світі,
Ті – кіннота, інші – військові судна,
Я ж кажу: найкраще є те на світі,
4 Що полюбив ти.
- Впевнитись у цім дуже легко можуть
Всі, хто хоче, бо між людей найкраща
Чарівна Єлена свого лишила
8 Славного мужа,
- Поплила по сивому морю в Трою,
Батька-матір рідних, дочку єдину –
Всіх забула, всіх, ведена сама
12 [Любов'ю?].¹⁹

Золоте яблуко, як знак визнання “найкращої”, царевич-пастух Паріс віддав Афродіті ще до того, як запізнав, завдяки їй, красуню Єлену, – читай: благородний поет Паріс визнав Любов найкращою ще до того, як полюбив саму Красу. Якраз любов до «об'єкта» робить його красивим, кращим за інші, найкращим – коханим, жаданим.

Троянська війна 3200 років тому ішла за найкращу, як для Чоловіка, Жінку – за уявлення про місце цього «об'єкта» у Чоловіковому житті. Грек, що клявся Зевсом, радо вклонявся Афіні – втіленню божественної Мислі, що обрала своєю оселею його батьківщину, націю, Цивілізацію; вклоняючись Гері, сестрі й дружині Зевса, він вшановував власну сестру, дружину, матір і доньку в їх закритому гінекеї; але грек не давав собі ради з силою, сильнішою за цивілізовані гінекеї і навіть за

міцнодубого Зевса, – з природною силою Афродіти, котра плекає всі дерева, гне дуби і живить саме Дерево Життя.

Про силу Афродіти, яку “позиचाє” в неї Гера, див. *Iliady* XIV 197-9 і далі, але рядки 341-51 виводять цю силу за межі антропоморфного кохання двох верховних богів на верхів'ях критської Іди:

- «А якщо так бажаєш і прагне того твоє серце,
Є спочивальня у нас, що Гефест, наш любий нащадок,
Побудував, до одвірків двері міцні приладнавши.
Підемо спати туди, як тебе так приваблює ложе.»
Відповідаючи, так їй сказав на це Зевс громовладний:
«Геро, не бійся! Ніхто із богів чи мужів земнородних
Нас не побачить, такою-бо я огорну золотою
Хмарою нас, що й Гелій нічого крізь неї не вгледить,
Хоч своїм гострим промінням він бачити може й усюди.»
Мовив так Кроносів син і схопив у обійми дружину.
Зразу ж під ними земля квітучі зростила мурави,
Лотоси зрошені, крокус і купи густі гіацинту,
Ніжні й м'які, що свої підносили високо стебла.
Там і лягли вони вдвох, і прекрасна обох огорнула
Хмара злотиста, і з неї блискучі спадали росини.²⁰

¹⁹ 16 Campbell; пер. Андрія Содомори (*Антична література...* с.149-50). “Канонізований” текст вірша має 20 рядків, а в оригіналі їх іще більше – 32, та тільки 12 з них – лакуни.

Автентичність рядків 13-20 (з *Анакторією*: див. Додаток 1.2) тим сумнівніша, що їх “фактаж” явно базується на хронологічно-географічному зсуві: щоб могли *бачити* лідійську кінноту й піхоту, Сапфо мусила би втекти на Сіцилію вже після своєї смерті, та й тоді мала би втікати не з острова Лесбос, а з побережжя, – бо на Лесбос лідійська кіннота-піхота так ніколи й не потрапила (Геродот I 26-7). Завоювання Малої Азії лідійцями почалося з намагань Аліатта підкорити собі край мілетян і їхню столицю – колишню Анакторію (прим. I-15, 30).

²⁰ Гомер. *Iliada* / Пер. Бориса Тена. – Київ, 1978. – С. 241-2. З цього уривка видно, як розуміли символіку гіацинтів греки: мир, лад, благодать, небесне піднесення в любовному єднанні, – пор. Гімеріів переказ вірша Сапфо, що їй «єдиній з поетів довелося оспівувати під ліру Афродітині дійства у формі епіталам» (194 Campbell, р.183, 185). Гомерівська символіка гіацинтів, якими Сапфо в Гімерієвому переказі повила волосся Афродіти, не вписується в трактування образу богині, яке пропонує Тарас Лучук (с.28-9).

Порівняймо фрагмент 2 Сапфо:

З Криту ти сюди завітай, богине,²¹
В храм святий, де яблунь квітучі віти
Стелють тінь, де з вітарів ніжний лине
Ладану подих.

Де вода біжить джерелом холодним
З-під розлогих яблунь, де вкрили густо
Землю троянди, а шелест листя
Сон навіває.

Де весна, прибравши барвистим цвітом
Щедро луг зелений, в священній тиші,
Ледве трав торкаючись, благодатним
Леготом дише.

Там вінок надівши з весняних квітів,
Нижній цвіт до нектару кинь і щедро
Ним наповнюй келихи, о Кіпрідо,
Золотосяйні.²²

«Таким стилем, – каже схоліаст Гермогена Сиріан, – Сапфо описує те, що приємне для чуттів – зору, слуху, смаку, дотику»²³. Для самого Гермогена яблуневий сад і луг – теж «красива місцина», «розмаїття рослин, ручаїв тощо», «речі, милі для ока, коли на них дивитися, і для вуха, коли про них слухати», «витончені приємності», «які можна описати простими словами»²⁴. Ні Гермоген, ні Сиріан не кажуть, чому всі ці приємності Сапфо описує як священні й пов'язує саме з Афродітою Кіпрідою; чому запрошує її прийти з критської гори у її ж найкращий *природний* храм саме в щорічну пору цвітіння; чому стільки зусиль тратить на опис деталей: холодної води, яка чомусь омиває гілля-ῥσδων, а не коріння яблуневих дерев²⁵; садових троянд – єдиних квітів, які густо затінюють тут землю; коней – єдиних тварин, для яких цей священний луг готовий служити пашею;²⁶ леготу вітрів на ньому; чародійного сну і, врешті, фантазійного нектару – напою богів, що його має наливати богиня у золоті келихи (чий? для кого?).

Метафорична мова вірша, вписана у фізичну гармонію чотирьох стихій, у ментальну культуру і міфологію греків, – мова, яка творить його метафізичну ауру й заради якої вірш і писався, залишається нез'ясована: Гермоген із Сиріаном, так само як Діонісій Галікарнаський, говорять тільки про *природну красу* Сапфониного *стилю*: перші бачать її радше в зображуваному, другий – у манері зображування²⁷. Зворушуючи словом – через фізичні очі, внутрішні зір та слух – *душу* молодого читача-ефеба приємними (=прийнятними) відчуттями (почуттями?), «прекрасна і мудра Сапфо» у цей спосіб дає поживу й для його *ума*: вона ненав'язливо пропонує йому, серед іншого, подумати над речами, що їх його дядьки-педагоги вважали би геть неприйнятними. Для цього вона, Жінка, вводить ефеба в священний гай Афродіти, де без неї він ніколи б і не побував, а ще ставить речі начеб звичайні – у незвичні контексти, учачи його метафорично (міфологічно) мислити, проводити аналогії між світом людей і світом поза людьми і так пізнавати *власну* Природу –

²¹ Перед «завітай сюди з Криту» (δεῦρό μ' ἐκ Κρήτας) на оригінальній глиняній табличці записано (але чомусь не показано в публікаціях): ρανοβεῖκατιου [=“зійшовши з неба (?), з верхів'я гори (?)”] (2 Campbell, p.57, fn.1).

²² 2 Campbell (Ostrakon Florentinum, ed. Norsa, 1937: публікація тексту з глиняної таблички III ст. до Р.Хр.); укр. пер. Андрія Содомори (*Антична література...* с.149). Пор. *Додаток 2.2*.

²³ Syrian. ad Hermog. *Id.1.1* (i 15 Rabe)=105a Campbell.

²⁴ Hermog. *Id.2.4* (p.331 Rabe)=2 Campbell. Звернім увагу, що «око» і «вуха» тут – внутрішні.

²⁵ Та й вода ця не просто *біжить* чи *омиває* – вона *шумо-славить* (κελάδει) яблуневе гілля.

²⁶ λέμων ἰππόβοτος – досл. “луг кіннопашний”.

²⁷ Діонісій коротко аналізує секрет «елегантного» стилю Сапфо, подаючи, як зразок, “Гимн до Афродіти”: «Благозвуччя і краса цього уривка полягають у зв'язності й гладкості поєднаних засобів. Слова лягають й сплітаються згідно з їхньою природною спорідненістю та групуванням літер...» (D.H. *Comp.* 23 [vi 114ss. Usener-Radermacher]=1 Campbell, p.55. Пер. з англ. мій. – М.Г.)

одну для всіх, єдину для Всесвіту. Бо щоб міг і далі вібрувати життям Усесвіт, все-усе у ньому, до найдрібнішого зерняточка, вчасно повинно родитись і вчасно (не передчасно!) вмирати – міняючи стан свій, і стать, і рід:

Яблуко спіле, смачне там на гілці собі червоніє
Ген аж на самім вершечку – забув садівник обірвати.
Ні, не забув – не зумів він того досягнути вершечка.

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἔρεΐθεται ἄκρω ἐπ' ὕδασι,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης·
οὐ μὲν ἐκλελάθοντ' ἀλλ' οὐκ δύναντ' ἐπίκεισθαι.²⁸

Гімерій, який читав шлюбні епіталами Саффо, каже, що «сама вона порівняла молоду [незайману дівчину: κόρα] з яблуком,... а незайманого молодого [νύμφιος] – з Ахіллом, чим прирівняла молодого до героя в його досягненнях».²⁹ Додаймо до цього ще свідчення Михайла Італіка (XII ст.) про те, що Саффо порівнювала дівчат-наречених з трояндами,³⁰ а хлопців-наречених – з кіньми-переможцями на гонах,³¹ то зрозуміємо, що священні λεῖμων і αλοςος Афродіти, суміжні *луг* і *сад* – це уявно-реальні стихійні простори – відкритий (“дикий”) і менш відкритий (частково культивований), – на яких назбирається і тужавіе незаймана *живильна* енергія (*eros*) юних істот, дозріваючи – від рожевого пуп'янка до пахтіння, від яблуневого цвіту до плоду, від зеленої паші до гону – для іспиту їх на зрілість, на повноцінну здатність до передбачених Природою *взаємних* психічно-тілесних метаморфоз.

“Незаймані” – тобто самі по собі, самодостатні, не поєднані, не взаємодоповнені – природні первні-стихії можуть бути смертоносними (пор. “стріли” малого Ерота, Артеміди, Гелія-Аполлона). Ба навіть коли поєднані, але *не* Афродітою-Любов'ю, стихії є згубними, – пор. образ бика (земля) з вогнедишними ніздрями (вогнь+повітря), якого лютий на царя Міноса Посейдон (вода) наслав з моря на Крит і який спустошив острів вогнем: так міф малює нам, як загинула від вибуху підводного вулкану критська цивілізація, заснована на грубих уявленнях та законах. Критського бика, каже далі нам міф, спіймав Геракл і привів у Мікени. Читай: наступну відому нам

мікенську цивілізацію (царя Агамемнона, переможця в Троянській війні) чекала подібна смерть, підготована руками тих, кого офіційна традиція умінням уст офіційних аедів ще довго славилася як воїв-героїв – зразок для молодих ефебів.³²

²⁸ Sygian. ad Hermog. *Id.* 1.1=105a Campbell; переклад Андрія Содомори (*Антична література...*, с.150). В оригіналі: “збирачі яблук... не те щоб забули – не зуміли досягнути його”. Пор. прим. III-46

²⁹ 105 (b) Campbell=Himer. *Or.* 9.16 (p.82 Colonna). З суто силових досягнень епічних героїв Саффо «мило сміялася» у своїх епіталамах, – коли, наприклад, гротесково зображала нареченого, який входить у дім нареченої таким здорованем, що задля нього треба піднімати крокви: «Вище крокви, – Гіменей! – будівничі, – Гіменей! Наречений іде, рівний Аресові, велетень превелетений!» (111 Campbell=Neph. *Poem.* 7.1 [p.70 Consbruch]). Відповідно в «придверника», який (кажуть) не давав дружкам “захистити” молоду, «стоїти семисажневі, сандалі з п'яти бичих шкір – десяток шевців тяжко трудилися над ними» (110a Campbell=Neph. *Ench.* 7.6 [p.23 Consbruch]). Якщо пам'ятатимем, що гр. ὕμην (< Гіменей) позначає незайману пліву (“шкірка, перепонка”), то зрозуміємо сексуальну семантику дому й дверей нареченої, а також нареченого як героя-воїна чи переможця на кінних перегонах: саме ця образна алюзивність, *елегантно* подана в жартівливому ключі народної творчості, пояснює епітети, якими нагородив Саффо дехто з її читачів: «любожасна», «похитлива», «проститутка», «розпусниця» і под., з яких найелегантнішим і найближчим до правди є епітет «спокуслива» (Апулей=test.48 Campbell). Відповіддю на цей же “весільний сміх” Саффо було пікантне ім'я, яке чоловіки-читачі придумали для ними ж придуманого їй «дуже багатого чоловіка-торговця з Чоловічого острова»: *Κερκύλας* (евфемізм для пеніса) (test.2 Campbell).

³⁰ В англійській поетичній спадщині троянда-Rose – чоловічого роду.

³¹ Mich. Ital. *Or. ad Mich. Oxit.* (C.R. 10.1960, 192s., *Herm.* 91, 1963, 115ss)=117A Campbell (=194A Voigt). Звертаючись тут до Михайла Оксіта, єпископа константинопольського (1143-1146), Михайл Італік називає його νύμφιος – ‘непорочним нареченим’ – у містичному шлюбі його з Христовою Церквою.

Слово “церква”, подібно як назви більшості давніх столиць та земель, – жіночого роду, й історично-гендерне дослідження побутування цього граматичного явища в літературі напевно дало б цікаві результати.

³² За свідченням Платона, традиція співати на спортивних іграх розрізнені уривки Гомера дотривала до його часу.

Сапфо ж співала молодим Ахіллам та Корам зовсім іншої пісні:³³ вона “спокушала” їх тим, що Богом (Природою) людині дане і Богові від людини вгодне, – красою й радістю життя, найсильнішою потребою усього живого: пнутися, рости, квітнути й плодоносити на всю свою потугу, тілом-і-душею³⁴. “Спокусую” була її власна ясно-радісна енергія, світло-зелена харизма її душі³⁵ – що, втілена у віршах, має здатність звучати. Солодко, мило, сміхотливо, лагідно-тихо звучить Пейто голосом *жінки* – вихованки і виховательки Любові. Звучить так, аби захотів його дочути, почути і відгукнутися

Той, що супроти тебе присівши,
Голос твоїй наслухає солодкий,
Сміх твоїй милий.

Згодом красу душі, яка в Сапфо часто являлася в образі Афродіти з Харитами, і до голосу якої не може не прислухатися той, хто прагне богорівності, інші поети назовуть “кращою часткою” душі, – хоча й вкладатимуть у це означення різний зміст – наприклад, афіношатну «божественну доблесть», як її описав Лукіан та його «вчителі й записи»; чи як Овідій – «прозріливість співця»³⁶. В англійській ренесансній ліриці цю свою кращу частку (*the better part*) поети звали “солодким я” (*the sweet self*),³⁷ і часто вбачали її радше в очах коханої жінки, ніж у своїх. А позаяк любовне почуття лучило обидві “кращі частки” в одну, то своєю “кращою половиною” чоловік називав душу коханої – душу кохану.

Воістину, найкраще те є на світі, що полюбив ти.

³³ Тому й “десята Муза”. Чомусь, однак, після появи її пісень у літературній традиції Аполлонових Муз не побільшало.

³⁴ Душа (каже нам не забувати Лукрецій) існує в нерозривному зв’язку з духом і розумом; і все те – найтонша наша природа тілесна. Пор. сонет 15 Шекспіра, котрий своїми сонетами й комедіями перейняв естафетне завдання Сапфо – плекати у людських душах *єдиний для життя* Закон – вічно живої і всеоновлюючої Любові:

Все, що росте, сягає ідеалу
На мить малу, а далі – навпаки,
Вік ув’ядання крадеться помалу, –
Так світом правлять потайма зірки.

Росте й людина, наче та рослина,
Як пнуться вгору соки життяні,
Та потім гасне пам’ять гордовинна,
І никнуть сили, і всихають пні.
Ти в скарбах юності, як в ореолі,
Та не тривкіше це буття від сну:
Час-марнотрат готується поволі
Твій день ясний звернути в ніч хмурну.
За тебе з ним веду війну, любове,
На зрубанім – щеплю пагіння нове.

Пер. Дмитра Павличка

³⁵ І розуму, і духу.

Від XVII ст. символічне позначення Сапфоною потреби любовного живла світлозеленим кольором використали медики, назвавши “зеленою хворобою”, *chlorosis* (англ. *green sickness*), різновид анемії в дівчат і *dimeii*; до XVII ст. цю анемію знали під іншою кольоровою назвою – *febris alba virginum*: “біла гарячка непорочних”. Нині ця хвороба, кажуть, у дівчат та дітей не спостерігається, зате спостерігається анемія, названа *chlorosis*, у рослинному світі.

³⁶ Тобто, мантичні (пророчі, ясновидчі) здібності поета. Див. завершальну строфу Овідієвих *Метаморфоз*, XV 875-9.

³⁷ Втілення свого “солодкого я” поет Шекспір загально називає “*dilem-deed*”. Це діло може бути і любовцями (“*the deed*”, в однині), і будь-чим іншим, чому поет *віддав* частку від “кращої частки” своєї душі; найчастіше “відданими частками” поетової душі є його *любовні писання*. “Любовність” їх не слід зводити до одної теми – кохання і відповідних послань: це *всі* послані читачеві писання, які справляють на його душу (котра і дух, і розум) той самий благодатний вплив, який справляє на неї Любов. Любовне письмо лагодить, будує, навчає, надихає і підносить – живить, не спустошуючи – наші душі, куди поет переливає своє “краще я”. Так само мати свою любов переливає в свою дитину. Іноді матір в її навчанні любові в українському вишневому садку замінює соловейко; греки назвали його Філомелою – “співлюбною”.

Шекспірове “краще я” виступає навіть в образі “юного друга”, якого люблять обоє – він сам і кохана жінка (т.зв. “любовний трикутник”). Образ цілком природний, коли врахувати, що люди часто закохуються не так у самого творця, як у красу і звабу його творинь. Закохуються не так у Творця, як у Його творіння.

А про те, чи *істинно* ти полюбив – чи справді дозрів до любові тієї, що на найвищому вершечку яблуні, тобі скажуть власні чуття і власне потужне (перед)чуття власного пересотворення, – хоча вони спільні, однакові в усіх: кожна душа в її тілі однаково чує і страх, і втіху, і біль, і любовне жадання; духовний-бо світ в усіх сотворінь – один.

Почуття, що його Саффо *вчить розпізнавати в собі* – це та повнота відчуттів, якою промовляє в людині правдиве і зріле, вчасне бажання любовного союзу. Не коли говорить у тілі терпко-солодка пам'ять *раз* ненароком пізнаного тілесного *враження*, що з кожним новим враженням шуканим і старим знаходженням дедалі тупішає, – а коли *говорить тілом* сама потреба *Природи со-*творити *для Неї* нове повнотіле життя, – потреба, диктована тілові ззовні-через-середу першопоштовхом, четвертою Силою. Приходить час, і Природа ставить тіло-душу на спит, а *цвіт душі* ставить перед невхильним вибором – любов або смерть: або зав'язь, і плід, і нове життя, або відмирання цвіту разом з листям, гіллям, стовбуром тіла.

Щоби Саффо могла спізнати весь комплекс відчуттів, які описує у “*φαίνεταί μοι...*”, і то до такої глибини, яку описує, вона мусила не мати статевих зносин взагалі, а чи принаймні дуже тривалий час.³⁸ Сила любовного почуття, яким *щиро і чесно відповідає* цій її “дочці-спокусниці” – її “солодковзвучній лірі” – втіленню її солодкого “я” – солодке “я” Катулла, є набагато слабшою: повноти його відчуттів не вистачило навіть, аби заповнити строфу. Незаповнену природною любов'ю строфу Катулл виповнив культивованою чоловіками любов'ю до соціального спілкування між собою – енергія цієї любові рухає «містами й царями», що найчастіше здійснюються, аби безславно впасти. А прихованим посиленням на Гомера³⁹ Катулл підказує, від чого й при якому спілкуванні тет-а-тет чоловікові може «чорная ніч окрити очі»: від удару зброєю по голові.

Та все одно він відчуває себе щасливим – не просто «богорівним» (як усі Гомерові герої-суперники), а навіть «негоже над богами вищим», – коли через прірву століть шостим – любовним – чуттям дочув звернене до нього незвичне слово

Саффо і збагнув його суть. Питається, чи не був дух, утілений Саффоною в її поезії, тою четвертою Силою, що породила Катуллове покоління – *найновішу* хвилю поетів Любові: римських *неотериків*?

Як переконливо показує Андрій Содомора,⁴⁰ вірш “*φαίνεταί μοι...*” написаний *post factum*, після пережитого, хоча творить ефект присутності, – що ще раз свідчить про рівень мантичного мистецтва Саффо і свідому роль Розуму в цій праці Духа-й-Душі. А разом з Катулловим віршем він свідчить іще раз про насущну потребу людини в Любові і про те, що живлена нею буйна сила людської Уяви здатна родити й відроджувати душі.

Жива

Душа поетова святая,
Жива в святых своїх речах,
І ми, читая, оживаєм,
І чуєм бога в небесах...
Спасибі, друже! Прочитаю
Собі хоть мало... оживу...
Надію в серці привітаю,
Тихенько-тихо заспіваю
І бога богом назову.⁴¹

«Бо воістину чудово відповів хтось на запитання, чим ми схожі на богів, коли сказав: *Добротою і правдою*».⁴²

³⁸ Цю думку підтверджують інші її фрагменти – напр., “Гимн до Афродіти” (його треба прочитати без лапок прямої мови, бо “звертання Афродіти” тут немає, усунувши заодно доставлені александрійцями коми), або 47 Campbell: “Любов (”Ερος) шарпнула мене, як вітер, що хилить дуби на горі”, чи 130 Campbell: “Любов (”Ερος), розслабляюча тіло, тут же мене обійняла, – гірко-солодке, непоборне повзуче ество”.

³⁹ Тарас Лучук, с.36, прим.54. ⁴⁰ Див. Тарас Лучук, с.62.

⁴¹ Цей вірш Шевченка (1850, Оренбург), що є вдячним посланням Другові (М.М.Лазаревському) за надіслані твори Лермонтова, починається так само, як у Саффо: «Мені здається...», – хоча відразу по тому наш Поет говорить зовсім не про те, хто з людей здається йому богорівним. «І чуєм бога в небесах...» – відгук на Лермонтове «И в небесах я вижу бога» (“Когда волнуется желтеющая нива”).

⁴² “Про високе”, с.36., пер. Йосипа Кобіва.

ЗАМІСТЬ ЕПІЛОГУ

Було б дивно визнавати, а ще дивніше – триматися думки, ніби пересотворення людьми тілесно-духовного життя на землі може підлягати якимсь іншим законам, відмінним від природніх. Однак, створені Богом, ми одержали в дар не тільки дух життя, а й богоподібний розум, а з ним – свободу вибору, як те життя жити. Впихаючи закон Життя – Любов-Афродіту-Природу – в камінний лабіринт Закону, диктованого хитрою раціональною та грубою ірраціональною Силою, – людина губить і любов, і силу, і саме життя. Людство, яке в принципі цурається любові, яке зводить її до культивування сексу, яке огрублює душі і калічить розум дітей, втікає у вічну загладу.

