



ТАРАС ЛУЧУК

CATULLUS VERSUS SAPPHO:
ПЕРЕКЛАД ПОЗА КОНТЕКСТОМ
ГЕНДЕРНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

Гендерна лінгвістика – це та галузь гендерних студій, яка вивчає проблеми взаємозв'язків між мовою й гендером, особливості жіночої та чоловічої мовної поведінки. З-поміж різноманітних екстралінгвальних факторів, що зумовлюють специфіку мови особи, одне з центральних місць займає психічний та фізіологічний фактор розрізнення за статевим цензом.¹ При цьому варто зауважити, що дослідження, присвячені виявленню мовної маркованості гендеру, проводяться, як правило, експериментально.² Проте про гендерні особливості мовлення можна говорити і ретроспективно. Скажімо, порівняльно-історичне мовознавство (зокрема, індосвропеїстика) оперує гіпотезою про “жіноче мовлення”, що було характерною рисою архаїчного суспільства. Цей феномен надзвичайно важливий

¹ Див.: Потапов, Всеволод. Многоуровневая стратегия в лингвистической гендерологии // *Вопросы языкознания*. – 2002. – № 1. – С. 103-12.

² Наприклад, у різних середовищах англомовлян, згідно з даними наукового видання *Language and Social Identity* (Cambridge, Mass., 1982), на суб'єктивно-тезаурусному рівні зафіксовано такі закономірності у стратегіях “жіночого” й “чоловічого” мовлення щодо визначених блоків когнітивних категорій: характерною рисою чоловічої стратегії є спрямованість на соціально-політичний (*king, plot, war, politics*) і метафізичний (*God, nature, time, place, philosophy*) блоки; жіноча стратегія спрямована, як правило, на матримоніальний комплекс когнітивних категорій (*marriage, courting, beauty, clothes*), а також на етичні поняття (*sin, moral, defence, honour*). Таким чином, можливі семантичні розбіжності у мовленні жінок і чоловіків (“проблема статевого диморфізму в мовленні”) гендерна лінгвістика схильна пояснювати особливостями розподілу чи перерозподілу соціальних функцій, що властиві різним гендерним групам.

не тільки для реконструкції спільного вокабулярія індоєвропейської прамови, а й для дослідження соціального поділу первісного суспільства. На думку мовознавців-компаративістів, “жіноче мовлення” насамперед зумовлено мовними табу, адже деякі висловлювання були строго поділені відповідно до жіночої або чоловічої діяльності (наприклад, приготування їжі або полювання). Отож, певні слова заборонено було вживати чоловікам, інші – жінкам. Те, що такий поділ у мовленні справді існував, підтверджують факти міжмовних ізоглос.³

Гендерні дослідження мови спочатку формувалися у дискурсі фемінізму. У зв’язку з цим доцільно згадати про “Новий жіночий рух”, який отримав широке розповсюдження наприкінці 1960-х років (передусім у США). Ідейним досягненням цього руху стала “феміністична критика мови”, яка, використовуючи для лінгвістичного аналізу інформацію з таких різномірних галузей “гуманітарного” (тобто прикладного до людини) знання, як психологія, антропологія, етнографія, історія, соціологія, фізіологія тощо, мала яскраво виражений полемічний характер і навіть імперативно впливала на мовну політику. Основним дослідженням, яке започаткувало розвиток студій у галузі гендерної лінгвістики, стала книжка Робін Лакофф “Мова і місце жінки”,⁴ у якій йшлося про “андроцентричну” структуру мови (порівн. неперекладний англословний каламбур: *man made language*). Зважаючи на певну ущербність образу жінки в тій картині світу, яку фіксує мова, гендерні дослідження витворили свою термінологію, зокрема такі терміни, як: *gender neutral language* (“гендерно нейтральна мова/мовлення”), *sexist language* (“сексистська мова/мовлення”) тощо. Згідно з резолюцією ЮНЕСКО було навіть видано буклет з рекомендаціями щодо уникання проявів “сексизму” в мові.⁵

Гендерна лінгвістика поступово пододала свій початковий “феміністський максималізм”, адже наприкінці ХХ ст. у лінгвогендерознавчих дослідженнях активною стала така модель мови й мовлення, яку розглядали як “відкриту структуру” взаємозумовлених, взаємозалежних складових, що пов’язані, з одного боку, з фізіологічними та нейропсихологічними особливостями

індивіда, а з іншого, зі специфікою вироблення особистої мови під впливом соціальних (етнічних, культурних тощо) та економічних факторів.⁶ Подібна комплексна модель передбачає орієнтацію на екстралінгвальні особливості формування ідіолекта. Спостерігаючи за розвитком гендерної лінгвістики, видно, як вона все частіше перехрещується з соціолінгвістикою, соціологією та культурологією.

Не варто забувати, що у своїй основі гендерні студії виступають *sui generis* трансформацією фемінізму. Правда, ця обставина іноді є причиною певного непорозуміння, адже дехто може не розрізнати “жіночі студії” (*Women Studies*) і “гендерні студії” (*Gender Studies*). Так само необхідно зважати на різницю поміж “феміністичною критикою мови”, що спричинила розвиток

³ Див.: Knobloch, Johann. “Female Speech” in Greek, Armenian, and Albanian // *The Journal of Indo-European Studies*. – 1988. – Vol. 16, nos. 1 & 2. – P. 123-5. Наприклад, у давньогрецькій мові є дієслово на означення первісно жіночої діяльності: ἀλέω ‘молоти, товкти’; ця лексема вказує на ефект *décapitation tabouistique* (термін Антуана Мейс, “табуїстична декапітація”), яка відбулася, очевидно, через те, що повну форму (*μαλέω, порівн. лат. *molo*, і.е. **mel-*) використовували чоловіки в обценному сенсі (*molo* = *futuo*). Деякі частини людського тіла також мають гендерно забарвлені назви. Скажімо, для означення жіночих грудей в індоєвропейських мовах існує два терміни: давньогр. μαστός, наприклад, є дериватом від індоєвропейського дієслівного кореня **mend-* ‘годувати (грудьми)’, проте в інших мовах зустрічаємо лексичні форми, що зводяться до кореня **bhes-* або **pes-* ‘набухати’. Поруч з цим у давньогрецькій мові спостерігаємо також “маскулінний” термін для означення жіночих грудей: στῆθλον, що співвідноситься з вірм. *stinq* ‘пипка’, і виводиться з індоєвропейського кореня **sta-* ‘стояти (прямо)’.

⁴ Lakoff, Robin. *Language and Woman’s Place*. – New York, 1975.

⁵ *Guidelines on Non-Sexist Language*. – Paris, 1989. Цей буклет, написаний англійською та французькою мовами, подає типові зразки прояву сексизму у письмових повідомленнях, персональних звертаннях та адресних формах.

⁶ Див.: *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self* / Ed. by Kira Hall and Mary Bucholtz. – New York; London, 1995. Порівн. також рецензію на цей збірник: Frank, Francine. [Rev.] // *Language*. – 1997. – Vol. 73, no. 4. – P. 864-6.

гендерної лінгвістики, і “феміністичною критикою”, актуальною для літературознавства. Проте, генетично ці явища споріднені, адже якщо феміністична критика мови намагається подолати гендерну нерівноправність, виражену в мовних стереотипах (наприклад, “хто сказав?”, а не “хто сказала?”), то й феміністична критика намагається переглянути історію літератури під феміністичним кутом зору, тому що основним об’єктом такої критики є, властиво, характер “творчого мислення” жінок, зокрема, їхнє самовираження у літературі. Якщо для новітніх літератур такий підхід у деяких випадках є доконаним фактом,⁷ то для літератур стародавнього світу таке “переписування” виглядає вельми проблематичним, найперше через те, що історики літератури мають у своєму розпорядженні надто мало “строго ідентифікованих” текстів (зрозуміло, зважаючи на “гендерні” уявлення), на основі яких можна вибудувати нову парадигму. Це пов’язується з тим, що новітня література, на відміну від давньої, намагається створити суб’єктивний світ самодостатнім, а давня література є соціально детермінованою. Проте ідеальна модель двосторонньої взаємодії соціального дискурсу й літературної практики уможливує (хоча б частково) поєднання даних лінгвістичного та літературознавчого аналізу. Особливо плідною вона може бути у вивченні літературних пам’яток архаїчної доби, які відображають світоглядні зміни на рівні мови. З погляду історії гендерної ідентичності особливо цікавим буде дослідження контроверсійних текстів, з перехресним виявленням їхніх міжтекстових зв’язків та історичних умов виникнення та функціонування.

Класичною фігурою в такому контексті є давньогрецька поетеса Сапфо, котра у другій половині XX ст. стала класиком світової літератури для представників сексуальних меншин.⁸ Отож, постає питання, наскільки поетичні тексти Сапфо⁹ дають змогу судити про її “нетрадиційну” соціальну поведінку (якщо вона справді була “нетрадиційною”)¹⁰: чи про неї мовиться тільки “діалектично” (тобто, розвиваючи думку про певну сексуальну орієнтацію), чи вона має своє гендерне маркування в поетичному мовленні?

Прикметною є коротка характеристика Сапфо, подана в недавній англomовній антології давньогрецької літератури, призначеній для відтворення поліфонії тих голосів, що виражали “класичний грецький дух”: отож, Сапфо найбільше цінують за витворення суб’єктивної (“особистісної”) лірики, не зважаючи

⁷ Наприклад, про написання “феміністичної” історії американської літератури згадувала у своїй статті “Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?” Соломія Павличко, розглядаючи одну з фундаментальних праць феміністичної критики – монографію Сандри Гілберт і Сюзан Губар “Божевільні жінки з горища: жінка-письменниця і літературна уява XIX ст.” (Gilbert, Sandra & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Women Writer in the Nineteenth Century Literary Imagination*. – New Haven, 1979). Див.: Павличко Соломія. *Фемінізм*. – Київ, 2002. – С. 24-5.

⁸ Критичні зауваження щодо таких поглядів див.: Winkler, John. *Gardens of Nymphs: Public and Private in Sappho’s Lyrics // Reflections of Women in Antiquity* / Ed. by Helene Foley. – London, 1981. – P. 63.

⁹ Строго кажучи, репутація Сапфо як поетеси ґрунтується на двох цілісно збережених творах: “ποικιλόθρον’ ἀθανάτ’ Ἀφροδίτα...” [fr. 1 Bergk = fr. 1 Diehl = fr. 1 Lobel–Page = 1 Campbell] й “φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεόισιν...” [fr. 2 Bergk = fr. 2 Diehl = fr. 31 Lobel–Page = 31 Campbell]. Новітня класична філологія сформувала корпус “текстів” Сапфо, який охоплює майже три сотні фрагментів, що збереглися як цитати у творах інших античних авторів (до яких долучилися також фрагменти з папірусів). У своєму дослідженні я користуюся виданням Дейвіда Кемпбелла: *Greek Lyric. I. Sappho and Alcaeus* / Ed. and Transl. by David A. Campbell. – Cambridge, Mass.; London, 1982. – (The Loeb Classical Library; Vol. 142).

¹⁰ Система поділу людей за “сексуальною активністю” зазвичай передбачає дві основні категорії “сексуально заангажованих”: залежно від того, якого партнера вибрано для сексу – тієї самої статі чи іншої (“гомосексуальність” *versus* “гетеросексуальність”). Як не парадоксально, ця система, виявляється, доволі рідкісна; сформувалася вона в контексті “західної” цивілізації. Проте система сексуальних стосунків, яка існувала у Давній Греції чи Римі, була іншою, й поділяла людей (розуміється, за сексуальною активністю) за ознакою “активність” *versus* “пасивність”. Див.: Parker, Holt N. *The Myth of the Heterosexual: Anthropology and Sexuality for Classicists // Arethusa*. – 2001. – Vol. 34, no. 3. – P. 313-4.

на те, що практично всі твори Сапфо, з огляду на “незрозумілий” зміст, були знищені християнськими фундаменталістами.¹¹ Першим “християнським фундаменталістом”, який спонукав до такого нищення (у IX-X ст.), був грецький християнський письменник II ст. (згодом ересіарх-енкратит) Татіан, котрий з апологетичною метою «сотворив, суперечачи відомим фактам, легенду про перверсійну сексуальність Сапфо».¹²

У науці до “позитивного” погляду на Сапфо спричинилася концепція вченого-еллініста Ульріха фон Вілямовіца-Миллендорфа, котрий бачив у Сапфо “учительку-поетесу” (*Lehrerin und Dichterin*), що научала поезії та музики групу “благородних дівчиць” (*Töchter aus den ersten Häusern*).¹³ Згідно з таким поглядом, Сапфо очолювала гурток дівчат (фіас, *θίασος*), котрі проходили під її проводом підготовку до ініціації перед шлюбним життям. Сапфічний фіас тут прирівнюється до “містерійного товариства”, у якому любов і дружба поміж “наставницею” та “ученицями” розумілася як одна з “навчальних дисциплін”, подібно до комплексу *παίδεραστία* у спартанських агелах або критських гетеріях.¹⁴ Проте наприкінці XX ст. ця концепція була піддана (можна гадати, небезпідставній) критиці з боку науковців, які досліджували лірику Сапфо з огляду на “жіночий дискурс”.¹⁵ Достатньо повне уявлення про цей дискурс дають два збірники, що вийшли в Каліфорнійському університеті за редакцією Еллен Грін.¹⁶ Варто зауважити, що феміністки у своїх дослідженнях щодо характеру життя й творчості Сапфо виходять з концепції “неформальних гуртків”, що її запропонував Деніс Пейдж у фундаментальній праці “Сапфо й Алкей: Вступ до дослідження давньої лесбійської поезії”.¹⁷

Аналізуючи дані нової сапфістики, слід згадати про дослідження функціонального аспекту сапфічної поезії.¹⁸ У процесі реконструкції “поетичної” природи сапфічного фіасу під пильним поглядом дослідників¹⁹ опинилася ключова для Сапфо лексика: *γᾶ* (‘земля’), *γᾶ μέλαινα* (‘чорна земля’ = родюча земля або смерть = персоніфікація жіночого стихійного начала,

¹¹ *The Classical Greek Reader* / Ed. by Kenneth J. Atchity. – New York; Oxford, 1998. – P. 58: «She [Сапфо] is credited with creating the subjective

lyric – a form more in vogue than ever in the twentieth century. Most of the nine books of her poetry were destroyed by early Christian fundamentalists, disapproving of their content».

¹² Aly, Wolfgang. *Sappho // Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft / Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa; Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll und Kurt Witte.* – Stuttgart, 1920. – Zweite Reihe. – Erster Band. – Sp. 2378. Про Татіана мовиться в контексті визначення характеру культового об’єднання, яким на Лесбосі керувала Сапфо (*Mädchen-schar unter Sapphos Führung*).

¹³ Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. *Sappho und Semonides: Untersuchungen über griechische Lyriker.* – Berlin, 1913. – S. 51.

¹⁴ Див.: Марру, Анри-Ірене. *История воспитания в античности (Греция).* – Москва, 1998. – С. 58-60.

¹⁵ «Sappho’s poetry presents a woman-specific discourse... an elaborate complex of coding strategies differing perceptibly from those of the dominant symbolic order» (Skinner, Marilyn. *Woman and Language in Archaic Greece, or, Why Is Sappho a Woman? // Feminist Theory and The Classics* / Ed. by Nancy Sorkin Rabinowitz & Amy Richlin. – New York, 1993. – P. 131).

¹⁶ *Reading Sappho: Contemporary Approaches* / Ed. by Ellen Greene. – Berkeley, 1996. – (Classics and Contemporary Thought; Vol. II); *Rereading Sappho: Reception and Transmission* / Ed. by Ellen Greene. – Berkeley, 1996. – (Classics and Contemporary Thought; Vol. III).

¹⁷ Page, Denys. *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry.* – Oxford, 1955. – P. 140-6 [§ 9. Lesbian Society, and the Character of Sappho]. Про “неформальний” характер гуртка Сапфо, на думку Деніса Пейджа, яку підтримують багато дослідників (чи, радше, дослідниць) феміністичного дискурсу сапфістики, свідчить той факт, що лексема *παρθένος* (‘дівчина’) та похідні від неї зустрічаються тільки у фрагментах, які стосуються весільної поезії, а в “ритуальних контекстах” еквівалентом до *παρθένος* виступає *κόρα* (‘діва’). Правда, пісні Сапфо одночасно вказують на дорослу жіночу аудиторію, з доволі чітким поділом на “гетер і подруг” Сапфо (*ἑταῖραι καὶ φίλαι*) та її “учениць” (*μαθήτριάι*).

¹⁸ Порівн.: Мякин, Тимофей. *Сапфо: Язык, мировоззрение, жизнь.* – Санкт-Петербург, 2004. – С. 8-9.

¹⁹ Див., зокрема: Burnett, Anne P. *Three Archaic Poets: Archilochos, Alcaeus, Sappho.* – Cambridge, Mass., 1983. – P. 209-313.

міфологічне осмислення поняття “жінка”), ἀρουρα (‘нива’), λείμων (‘лука’), ἄνθος (‘квітка’), βρόδον (‘троянда’), ἰακίνθος (‘гіацинт’), ἴον (‘фіалка’), ἱππόβοτος (‘любителька коней’), ποικιλόθρονος (‘мереживотронна’). Окрім того, реконструйовані на основі поетичних фрагментів уявлення вказують також на опозицію між “я” і “бажаним об’єктом”, причому “бажаний об’єкт” є жіночого роду: πότνια (‘володарка’), μάκαρα (‘блаженна’), Κίπρις (‘Кіпріда’) тощо (порівн. уявлення про суб’єкт-жінку = жіноче божество).

Дослідники назагал сприймають як аксіому той факт, що найновіші оцінки Сапфо неминуче мають суперечний характер, починаючи від прочитання окремих віршованих рядків та аналізу конкретного віршотвору і закінчуючи інтерпретаціями “творчого мислення” поетеси в цілому. Причиною різноголосся виступає не так фрагментарність чи неповнота джерел (хоча й вона суттєва), як неможливість адекватно оцінити історичні й соціальні обставини, у яких творили поети архаїчної Греції VII-VI ст. до Р.Хр. (серед них Сапфо на чільному місці), або у яких побутували їхні твори.

Сучасні поети адресують свої твори до віртуальної читачької публіки: тільки небагато їхніх “суперників” знайомі з ними особисто; ще вужче коло найближчих друзів може знати про конкретні причини, що зумовили появу того чи іншого тексту. Давньогрецькі ж поети створювали свої “поезії”, як підказують дані, для “пісенного” виконання (що не тотожне імпровізації), для цілковито визначеного суспільного середовища.²⁰ Таку “авдиторію” мала й Сапфо, котра, ймовірно, призначала свої вірші для пісенного виконання учасницями свого фіасу, у звертанні до яких вона промовляла образами “шаблонної любовної лірики”, що функціонувала в поетичному, а може, й у повсякденному мовленні культового об’єднання.²¹

Зважаючи на те, що недоречно говорити про відсутність у творчості архаїчних поетів індивідуального авторського начала, надзвичайно цікавим видається питання про самоідентифікацію Сапфо. Якщо основним для її поезії постулюється «еротичний мотив»,²² то варто визначити природу “сапфічної еротики”, а через

неї поглянути й на гендерну ідентичність поетеси. Найкращий шлях – проаналізувати один з двох цілісно збережених текстів Сапфо, “φαίνεται μοι...” (31 Campbell):

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
 ἔμμεν’ ὦνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι
 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεί-
 4 σας ὑπακούει
 καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ’ ἦ μὰν
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
 ὡς γὰρ ἔς σ’ ἴδω βρόχε’, ὡς με φώναι-
 8 σ’ οὐδ’ ἐν ἔτ’ εἴκει,
 ἀλλὰ καὶ μὲν γλώσσά μ’ ἔαγε, λέπτον
 δ’ αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαεδρόμηκεν,
 ὀππάτεσσι δ’ οὐδ’ ἐν ὄρημ’, ἐπιρρόμ-
 12 βεισι δ’ ἄκουαι,
 καὶ δέ μ’ ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
 ἔμμι, τεθνάκην δ’ ὀλίγω ’πιδεύης
 16 φαίνομ’ ἔμ’ αὐτά.
 ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ † καὶ πένητα †

Починається вірш (рядки 1-5) з того, що “ліричній героїні”, котра промовляє від першої особи однини (на що вказує відповідний присвійний займенник у формі давального відмінка: μοι),²³ видається подібним до богів (ἴσος θεοῖσιν) той чоловік (κῆνος

²⁰ Див.: Ярхо, Виктор. Пoesия культового содружества: Сапфо и Алкей // *Ранняя греческая лирика: (миф, культ, мировоззрение, стиль)*. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 133-4.

²¹ Толстой, Иван. *Статьи о фольклоре*. – Москва; Ленинград, 1966. – С. 134-5 [Стаття “Сапфо и тематика ее песен”].

²² Дилите, Даля. *Античная литература / Перев. с литов. Надежды Малинауスケне*. – Москва, 2003. – С. 89.

²³ Існує, щоправда, різночитання в першому рядку: φαίνεται $\square\alpha$ κῆνος (Ap. Dysc. Pron. 106 a=165 Campbell) [“видається собі той <чоловік>”]. Ця цитата з Сапфо слугує для Аполлонія Дискола, грецького граматики II ст., прикладом еолійської вимови “дигамми”. Одначе, далі в тексті Сапфо годі натрапити на словоформу, пов’язану з присвійним займенником третьої особи однини (та ще й чоловічого роду).

ὤνρη), що сидить проти дівчини (ἐναντίος τοι ἰσθάνει), слухаючи її солодкий голос і жаданий сміх (ἄδου φωνέεισας ὑπακούει καὶ γελαίσας ἰμέροεν). Експозиція не дає підстав стверджувати, що перед нами еротичний вірш. Можна вгадувати захват красою дівчини, якщо той, хто біля неї, уподібнюється до богів. Для пояснення цієї ситуації було запропоновано такі інтерпретації.

Наприклад, на думку Вілямовіца-Миллендорфа, обстановка цього вірша весільна: публічно, на весіллі улюбленої дівчини, в присутності самих молодих, їх родичів і гостей, що зібралися на весільний бенкет, співає Сапфо перед нареченим і нареченою свою пісню, тематику якої становить німий захват і пристрасна журба Сапфо (адже саме з нею беззастережно ідентифікується “лірична героїня”), котра через неминучу розлуку, що спричиняє неймовірний біль, шалено ревнує свою “улюбленицю” до майбутнього мужа.²⁴

Модифікацією такого тлумачення є гіпотеза про те, що “φαίνεται μοι...” насправді є хоровою піснею дівчат із фіацу Сапфо, якою поетеса прощається зі своєю вихованкою. Те, що тут маємо еґо-наратив, цілком вкладається в закони хорової меліки, адже хор можна розуміти як одну особу (через що, скажімо, трагедійні хори часто говорять у першій особі однини), до того ж досить прозоро тут прозирає «умовність любовного поетичного арсеналу».²⁵

Погляньмо, отож, на наступні віршовані рядки, не надто узяв лежнучи їх аналіз від прийнятого для експозиції тлумачення. Далі у тексті йде опис певного внутрішнього стану (рядки 7-16): “Тільки я погляну на тебе, як у мене пропадає голос, а язик німіє, бистрий вогонь пробігає під шкірою, очі нічого не бачать, дзвін стоїть у вухах, мене охоплює піт, всю мене б’є дрож, я стаю зеленішою від трави і видаюся собі мало не мертвою”.

У цих заключних строфах описано стан “любовного нездужання”. Давніше було вказано на певні моменти цього опису, спільні з епічною традицією,²⁶ адже і в гомерівських поемах і гимнах душевні переживання передавалися через зовнішню симптоматику. Наприклад, ще з Гомера відомо, що при сильному хвилюванні чи страху в людини пропадає голос (Hom. Il. XVII 696; Hom. Od. IV 705; XIX 472; Hymn. Hom. Cer. 282), або людину

обливає потом (Hom. Od. XX 204), або б’є дрож (Hom. Il. III 34; VII 215; X 390; Hymn. Hom. Apoll. 1-4). Зрештою, й страх має означення “зелений” (Hom. Il. III 35; VII 479; VIII 77; X 376; Hymn. Hom. Cer. 190), тобто в переляканого збігає барва з лиця. Усі ці симптоми знаходимо і в Сапфо, з тією хіба різницею, що вони характеризують не страх чи хвилювання, а любовний шал. Поруч із симптомами, доступними для “зовнішнього спостереження”, Сапфо називає ще два: χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν (“вогонь пробігає під шкірою”), ἐπιρρόμβεισι δ’ ἄκουαι (“дзвін у вухах”), які відчутні тільки їй самій.

Аналізуючи цей текст з погляду психо-фізіології, дослідники зробили висновок, що “нанизування” симптомів Сапфо відповідає описові стану знечулення, поданого у медичних трактатах, які входять у *Corpus Hippocraticum*.²⁷ Отож, маємо вісім симптомів знечулення, причому “параметри знечулення” спершу були описані “поетично”, а опісля були окреслені термінологічно:

1. τό μ’ ἦ μὰν καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν (аритмія серцебиття);
2. ὡς γὰρ ἔς σ’ ἴδω βρόχε’, ὡς με φώναισ’ οὐδ’ ἐν ἔτ’ εἴκει (часткова афазія, психо-фізіологічне порушення мовлення);
3. ἀλλὰ κάμ μὲν γλώσσά μ’ ἔαγε (заніміння язика);
4. λέπτρον δ’ αὔτικα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν (“холодний жар”, який не супроводжується підняттям температури тіла);
5. ὀππάτεσσι δ’ οὐδ’ ἐν ὄρημι’ (тимчасове порушення зору);
6. ἐπιρρόμβεισι δ’ ἄκουαι (“шум у вухах”, спричинений, як і попередній симптом, можливо, судинною дистонією);
7. καὶ δὲ μ’ ἴδρωσ κακχέεται (мимовільне потовиділення);
8. τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει (нервові посіпування кінцівок або цілого тіла).

²⁴ Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. *Sappho und Semonides...* S.59.

²⁵ Bowra, Cecil. *Greek Lyric Poetry*. – Oxford, 1936. – P. 40. Порівн.: Дилите, Даля. *Античная литература...* с.89-90.

²⁶ Див.: Robinson, David Moore. *Sappho and Her Influence*. – Boston, 1924. – P. 256 [вибрана бібліографія про впливи Гомера на Сапфо]. Приклади з гомерівського епосу почерпнуто з вид.: Ярхо, Виктор. *Поэзия культового содружества...* с.148-9.

²⁷ Devereux, Georges. *The Nature of Sappho’s Seizure in Fr. 31 LP as Evidence of Her Inversion // Classical Quarterly*. – 1970. – Vol. 20, no. 1. – P. 17-31.

Існує ще один розв'язок питання про причину, що спонукала Сапфо написати цей текст. Оскільки особа, яка викликає захват у Сапфо, є жіночої статі, то саме цей факт (“підкріплений” інформацією з тих фрагментів, у яких згадуються на імення інші “подруги” поетеси) майже прямо вказує на “латентну перверсію” Сапфо (“*latente lesbicita saffica*”).²⁸ Однак, щоб не уподібнюватися, скажімо, до грецьких комедіографів V-IV ст. до Р.Хр., котрі не надто замислювалися над почуттями Сапфо й не розуміли характеру фіасу (через що просто насміхалися над нею та її товариством, стверджуючи, що в сапфічному фіасі на Лесбосі були виключно “патологічні” взаємини), про гендерну орієнтацію Сапфо слід говорити досить обережно.

Натомість, можна цілковито погодитися з думкою, що цей вірш Сапфо «відіграє виняткову роль як приклад патографічної майстерності в літературі, тобто мистецтва зображення афектних станів»,²⁹ адже у красному письменстві назагал надзвичайно важливим моментом є описи афектів. Найперше вони фіксувалися через окреслення проявів зовнішніх або фізіологічних, які (як правило, або найчастіше) “товаришували” порухам внутрішнім або душевним. Наприклад, відомо, що згадка про сльози, зітхання, блідість значно увиразнювала “пластичність опису” тих почуттів, яких іншим способом у слові не можна було схопити. Як наслідок писемна література оперує широким спектром “технічних засобів” зображення людських почуттів – від “наївного описування” зовнішніх проявів аж до “витонченої експресії”. Без перебільшення можна сказати, що в царині “патографії” для європейської літератури зразковим прикладом, який поєднував у собі “наївність” і “витонченість” опису, був саме цей текст Сапфо, повністю збережений у трактаті *περὶ ἕψους* (“Про високе”) невідомого автора, названого Псевдо-Лонгіном. Можливо, збереження пісні-вірша Сапфо саме в контексті “естетичного трактату” зумовило відповідну інтерпретаційну стратегію. Отож, найближче текстуальне оточення, в якому дійшов до нас 31-й фрагмент Сапфо, змушує пильніше поглянути на сам трактат.³⁰

Поширеною є думка, що трактат “Про високе” – це «практичний порадник для розуміння і засвоєння високого стилю», покликаний вказати на засоби досягнення емоційного впливу

на реципієнта літературного твору, а також з’ясувати основні елементи високого стилю, або саму суть “високого”.³¹ Проте, Олексій Лосєв зауважує, що “високе” (“*возвышенное*”) у Псевдо-Лонгіна треба розуміти не в сенсі *das Erhabene* німецьких класицистів, а тільки “риторично” й “поетично”, тобто російський філософ цілковито погоджується з Вілямовіцом-Миллендорфом, котрий у своїй “Історії давньогрецької літератури” (*Die griechische Literatur des Altertums*, Berlin, 1912) стверджував, що трактат Псевдо-Лонгіна найточніше було б називати “Про патетичне”.³²

Саме поняття (“високе”/“патетичне”), якому присвячено цей трактат, залишається поза “логічним” аналізом, адже анонімний автор обмежується тільки описами й прикладами. У його дефінітивній стратегії щодо “високого” проявляється, на думку Лосєва, одна «дивовижно вперта особливість античної естетики» – розуміння виражальних форм як форм уречевлених: теоретично Псевдо-Лонгін продовжує «античну традицію засилля онтології в естетиці», тобто, зважаючи на загальний дух еллінізму,

²⁸ Manieri, Flavio. Saffo: appunti di metodologia generale per un approccio psichiatrico // *Quaderni Urbinate di cultura classica*. – 1972. – № 14. – P. 60-3.

²⁹ Turyn, Aleksander. Charakter sztuki Sapphony // *Kwartalnik klasyczny*. – 1930. – № 1-2. – S. 97.

³⁰ Принагідно треба сказати, що анонімний автор трактату *περὶ ἕψους* (Псевдо-Лонгін), котрого раніше (від пізньої античності до класицистичної епохи) зараховували до неоплатонічної школи Плотіна та Орігена, а під сучасну пору схильні розглядати як представника стоїцизму часів Сенеки та Квінтіліана, опрацював, як ніхто інший з-поміж античних естетиків, питання, як “висока” література впливає на психіку людини. Адже він перший з античних критиків широко поєднав естетичний аналіз з інтерпретацією форми, один з перших застосував естетичний критерій в оцінці літературних творів, через що його трактат, як пам’ятка естетичної думки, зберігає й донині не лише історичне значення, а подекуди й нормативне.

³¹ Кобів, Йосип. Категорія високого в давньогрецькій естетиці // *Віхи в історії античної естетики*. – Київ, 1988. – С. 96.

³² Лосєв, Алексей. *История античной эстетики. Ранний эллинизм*. – Москва, 1979. – С. 453.

стоїки (а серед них і наш автор) надавали великого значення аналізу виражальних (“словесно-виражальних” і “виражально-сміслових”) мовних засобів.³³ Про це йдеться, зокрема, у Х главі, у якій, властиво, й цитується вірш Сапфо (як зразок “змалювання пристрасті”):

Оскільки всім предметам від природи притаманні певні риси, закладені в самій матерії, то джерелом високого повинна бути здатність відібрати з наявних зримих рис найхарактерніші і вмилити їх поєднанням утворити одне органічне ціле. У першому випадку слухач милується уважним добром окремих образів, у другому – сукупністю відібраного матеріалу. Саме це властиве, наприклад, поетесі Сапфо. Вона змальовує почуття любовної жаги, описуючи її супровідні зовнішні прояви і беручи матеріал з живої дійсності. У чому виявляється її обдарування? Очевидно, в тому, що вона вміє відібрати риси найпримітніші й якнайяскравіші та вдалим їх поєднанням утворити з них цілісний образ: [далі цілісно цитується пісня-вірш Сапфо “φαίνεται μοι...”]. Диву даєшся, як поетеса майстерно описує вплив любовного палу одночасно на душу, тіло, вуха, язик, очі, шкіру, збираючи воедино різноманітні і розрізнені риси, як переживає протилежні почуття, бо вона то холоне, то пломеніє, то божеволіє, то знову приходить до тями, то лякається, і ось-ось умре. Вдається Сапфо до такої манери письма, щоб зобразити не якийсь поодинокий прояв почуття, яке нею оволоділо, а всю сукупність почуттів. Усі такі прояви любовної жаги спостерігаються, щоправда, у закоханих, але відбір, як я вже відмітив, найбільш істотних рис і поєднання їх в єдине ціле склалися на вірш неперевершеної краси.³⁴

Правда, вже наведення першого прикладу (тобто, цілісна цитата з Сапфо) серйозно суперечить вимозі “єдності форми й змісту”. Однак, не зважаючи на певну описовість, аналіз “φαίνεται μοι...” все ж таки є класичним прикладом трактування “патетичного” у Псевдо-Лонгіна, при якому простежується основна тенденція: необхідною умовою витворення “високого стилю” є поєднання “майстерної манери письма” з відповідним зображенням “відібраного матеріалу”. Але тут постає питання: чи така “патетична” оцінка цілісного тексту Сапфо завжди буде супроводжувати його, незважаючи на контекст? Цікаво, скажімо, поєднати “φαίνεται μοι...” з нововідкритим фрагментом схолий, у якому йдеться про “ритуальне подружжя” у фіасі Сапфо:

η ‘ Πλειστοδικη [τ]ῆι Γ[ο]ργοῖ σύνζυξ μετὰ τ[ῆ]ς Γογγύλης δι[ο]μασθήσεται (P. Oxy. 2292=213 Campbell: «Плейстодіка супругою (σύνζυξ) Горго разом з Гонгіллою буде названа»). Таку інтерпретацію пропонує Бруно Джентілі, найавторитетніший дослідник давньої грецької поезії.³⁵ Можливо, саме про таку “подругу”, котра відігравала роль “супруги” в сапфічному фіасі, і йде мова також у фрагменті 31.

Отож, можна спостерігати явище, очевидно, принципово нове. У цьому контексті виникає особлива мова, у якій слова втрачають своє первісне значення. Наприклад, з поняттям “супружжя” можна зіставляти образ “колісниці” в Сапфо (фрагмент збережено у пізноантичного риторика Гімерія):

τὰ δὲ Ἀφροδίτης ὄργια ἰμόνη παρήκαν τῆ Λεσβία Σαπφοῖ ἄδειν πρὸς λύραν καὶ ποιεῖν ἰώδην τὸν θάλαμον· ἢ καὶ εἰσήλθε μετὰ τοὺς ἀγῶνας εἰς θάλαμον, πλέκει παστάδα, τὸ λέχος στρώνουσι, † γράφει † παρθένους Πείσις ἠμφείον, ἄφει καὶ Ἀφροδίτην ἐφ’ ἄρματι Χαρίτων καὶ χορὸν Ἐρώτων συμπαίστορα· καὶ τῆς μὲν ἠακίνθω τὰς κόμας σφίγγασσα, πλὴν ὅσαι μετώπῳ μερίζονται, τὰς λοιπὰς ταῖς αὔραις

³³ Для кращого розуміння варто процитувати думку повністю: «По поводу вышеизложенного [мова йде про “источники возвышенного”] приходится еще и еще раз констатировать удивительно упорную особенность античной эстетики, это – понимание выразительных форм как форм бытийственных, вещественных. В то время как немецкая эстетика имеет вполне определенную тенденцию трактовать возвышенное (а равно и все эстетические модификации) вне всякого содержания и независимо от содержания, античная эстетика обязательно требует, чтобы для прекрасного изображения выбирался и предмет прекрасный, чтобы возвышенный стиль был связан с возвышенным содержанием. Мы теперь уже хорошо знаем, что это есть результат телесности античного мироощущения, то есть результат его пластичности» (Лосев, Алексей. *История античной эстетики. Ранний эллинизм...* с.457).

³⁴ “Про високе”: [Трактат невідомого автора] / Перекл. Йосип Кобів // *Vixi в історії античної естетики...* с.50-1.

³⁵ Gentili, Bruno. *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. – Baltimore; London, 1990. – P. 76-8. Про “екзотичність” любовних стосунків поміж жінками в епоху пізньої античності порівн.: Cameron, Alan. *Love (and Marriage) between Women // Greek, Roman, and Byzantine Studies*. – 1998. – Vol. 39, no. 2. – P. 137-56.

ἀφῆκεν ὑποκυμαίνειν εἰ πλήττοισιν· τῶν δὲ τὰ πτερὰ καὶ τοὺς
βοστρύχους χρυσῶ κοσμήσασα πρὸ τοῦ δίφρου σπεύδει πομπεύοντας
καὶ δᾶδα κινούντας μετάρσιον.³⁶

Знаменуючи присутність богині кохання, Сапфо сама “являла” богиню: ця Афродіта, творена чи відтворювана Сапфо, наділена була неповторним індивідуальним ликом (тобто, образом самої Сапфо), у якому розкривалася «істина суб’єктивної чуттєвості».³⁷ Таке відкриття Афродіти вершилося у фіасі Сапфо у стані одержимості (“богоохваченности”, за висловом Ольги Фрейденберг),³⁸ через пряме уподібнення до Афродіти та її супутниць Харит (див. цитований вище фрагмент у переказі Гімерія). Однак, не розуміючи характеру взаємин у сапфічному фіасі, вже у II ст. грецький ритор Максим Тирський, можливо, надаремно порівнював релігійне товариство Сапфо зі “школою” Сократа:

ὁ δὲ τῆς Λεσβίας (sc. ἔρωτος) ... τί ἂν εἴη ἄλλο ἢ αὐτό, ἢ Σωκράτους
τέχνη ἐρωτική; δοκοῦσι γάρ μοι τὴν καθ’ αὐτὸν ἐκάτερος φίλιαν, ἢ
μὲν γυναικῶν ὁ δὲ ἀρρένων, ἐπιτηδεῦσαι. καὶ γὰρ πολλῶν ἔραν
ἔλεγον καὶ ὑπὸ πάντων ἀλίσκεσθαι τῶν καλῶν· ὃ τι γὰρ ἐκείνῳ
Ἄλκιβιάδης καὶ Χαρμίδης καὶ Φαῖδρος, τοῦτο τῇ Λεσβίᾳ Γυρίννα
καὶ Ἄτθις καὶ Ἀνακτορία· καὶ ὃ τι περ Σωκράτει οἱ ἀντίτεχνοι
Πρόδικος καὶ Горγίας καὶ Θρασύμαχος καὶ Πρωταγόρας, τοῦτο τῇ
Σαπφοῖ Горγῶ καὶ Ἀνδρομέδα.³⁹

Ще по-іншому, очевидно, могла б сприйматися “патографія” Сапфо, якби її пісенні вірші були збережені як цитати у давніх історіографічних джерелах (передусім у Геродотовій *Історії*). Зокрема, у “лідійському логосі” Геродот оповідає про Аліатта, лідійського пальмія, тобто володаря воєнізованої держави кіннотників на просторах Малої Азії, котрий наприкінці VII ст. до Р.Хр. розповсюдив свій вплив і на Лесбос. Встановлення лідійського протекторату над Лесбосом має прямий стосунок до Сапфо, адже дуже ймовірною виглядає така картина.⁴⁰

Лідія впливала на Лесбос шляхом утвердження на острові тиранії Мірсіла (імення якого найвірогідніше вказує на його малоазійське походження), а також через підтримку місцевих релігійних культів. У своєму намаганні завоювати репутацію обранця

Кубаби (малоазійської богині кохання), Аліатт видає себе за прихильника культу місцевої лесбоської Афродіти. Можливо, саме через це розквіт творчості Сапфо, котра на Лесбосі була жрицею Афродіти, не випадково припадає саме на період тиранії Мірсіла. У той час дім Сапфо стає *sui generis* “центром мистецтва”, який відомий нам як “оселя служительок Муз” (ἐν μοισσοπόλων οἰκίᾳ [in the house of those who serve the Muses]: 150 Campbell). У своєму служінні Афродіті Сапфо складала гимни й хоріві композиції для весільних церемоній та інших ритуальних дійств. Поетеса, найімовірніше, була оточена молодими подругами-лесбійками,

³⁶ Himer. Or. 9.4=194 Campbell: «Оргії [=“священнодійства”] Афродіти одній лише лесбійці Сапфо дали можливість оспівувати під ліру і творити пісню про <шлюбний> покій. Ось вона увійшла після агону в опочивальню [=шлюбний покій], оплітає чертог вінками, постелю стеле... Впускає в покій дівчат, [а з ними] й Афродіту [=“любовну пристрасть”], що летить на колісниці з Харитами, і хор Еротів – супутників невинних пустощів. Переплівши богині кучері гіацинтом, оминаючи ті, що над лобом в’юються, залишає [кучері] повівам розвівати. І одягнувши золотом крила Еротів, кличе їх поспішати, що йдуть перед бігою [=двокінною колісницею], підкидаючи вгору смолоскипи».

³⁷ Мякин, Тимофей. *Сапфо: Язык, мировоззрение, жизнь...* с.202.

³⁸ Див.: Фрейденберг, Ольга. Происхождение греческой лирики // *Вопросы литературы*. – 1973. – № 11. – С. 106-9.

³⁹ Max. Tug. 18.9=test.20 Campbell: «А кохання Лесбійки, що воно таке, як не любовне мистецтво Сократа? Видається мені, що обоє вони віддавалися одному і тому ж кохання, вона – жіночому, а він – чоловічому. Вони говорили, що до багатьох палають пристрастю і що їх заорожує краса. Ким для Сократа були Алквіад, Хармід і Федр, тим для Лесбійки – Гирінна, Аттіда й Анакторія. Ким для Сократа ставали його суперники в мистецтві любові – Продік і Горгій, Трасимах і Протагор, тим були для Лесбійки – Горго й Андромеда».

⁴⁰ Про “лідійський компонент” у період високої грецької архаїки (VII-VI ст. до Р.Хр.) в історичному й культурному контекстах (зокрема, про вплив Лідійського царства на політичне й релігійне життя Лесбосу) порівн.: Свенцицкая, Ирина. Греческие города в составе Лидийского царства // *Вестник древней истории*. – 1978. – № 1. – С. 32-6; Мякин, Тимофей. *Сапфо: Язык, мировоззрение, жизнь...* с.194-200.

рабинями, а також дівчатами зі знатних родин з Іонії, котрі, уникаючи насильства, знаходили пристановище на Лесбосі.⁴¹

Свою чергою, щоб віддячуватися Аліаттові, Сапфо під орудою лесбоського патрона Мірсіла, наче “оплачуючи послуги”, поповнює гарем Аліатта й, можливо, святилище Кубаби в Сардах “оддарком дружби й поваги” – молодими рабинями, котрим тепер суджено стати або наложницями Аліатта, або жрицями Кубаби-Афродіти. Розлука з дівчатами, як підказує логіка, могла бути для Сапфо важким випробуванням. Чи не могла саме така розлука з молодістю “улюбленицею” спричинити той “стан знечуження”, який описано в одному з найвідоміших текстів Сапфо? Постачання “живого товару” зовсім не було в той час унікальним явищем і не вважалося чимось жахливим і надзвичайним.⁴²

Разом з постачанням живого товару можна припускати, що у фіасі Сапфо, попри “публічне” служіння Афродіті, практикувався також і “таємний культ”.⁴³ Про таку “сапфічну містерію”, що відбувалася на особливих ритуальних “симпосіях”, не маємо прямих свідчень, хіба що зробимо припущення, що ситуація, описана Сапфо у фрагменті 31, – не “весільна”, а “містерійна”. Однак, дані про цю містерію, хоч і в карикатурному вигляді, все ж таки дійшли до нас. Мова йде про “Листи” Алкіфрона, в одному з яких (Alciphr. XV 14) цей пізній античний автор описує “каллістею”, яка була конкурсом краси, дуже ймовірно, еротичного характеру. Можливо, ця пізніша карикатура свідчить про ставлення античності до каллістеї, яку практикували у фіасі Сапфо, адже “гетер” і “подруг” (ἐταῖραι καὶ φίλαι), що творили його, пізніше сприймали як “кокоток” (πορναί), через що їхні стосунки характеризували як “жонолюбство” (γυναικεράστρια, Р. Оху. 1800, fr. 1=test.1 Campbell) або “огидну дружбу” (αἰσχρὰ φίλα, Suda Σ 107=test.2 Campbell). Однак, в архаїчну епоху “гетери” й “кокотки” не були тотожними поняттями.⁴⁴

Можна продовжувати реконструювати “первісну реальність”, відображену в конкретному тексті Сапфо. Але у цьому, очевидно, нема особливої потреби, адже така реконструкція буде (навіть мимовільно) умовною. Цікавішим видається, отож, не розгляд тих причин, наслідком яких є 31-й фрагмент Сапфо, а сам

факт, що цей дивовижним чином збережений текст демонструє парадоксальний, якщо не онтологічний зв’язок між магічним ефектом “поетичного мовлення” (первісно, річ ясна, співу, адже “текст” виконувався якщо не хором, то принаймні монодично) та станом людської психіки (властиво, зміненім через “любовне нездужання” або “знечуження” станом свідомості). Можливо, цей онтологічний парадокс і витворює саму поезію Сапфо, і змушує постійно “адаптувати” її пісенні творіння, зокрема через переклад.

З історії античної літератури знаємо, що класичною адаптацією “φαίνεται μοι...” Сапфо є вірш “Ille mi par esse deo videtur...” першого й найбільшого римського лірика Катулла (Catullus, *carmen* LI). Традиційна думка класичних філологів полягає в тому, що Катулловий вірш LI вважається дуже близьким до вірша Сапфо. Для нас його текст може бути цікавим ще й у контексті гендерних студій, адже очевидна зміна гендеру при перекладі

⁴¹ Якщо коректно інтерпретувати збережені фрагменти (наприклад, 21, 22, 24, 26, 27, 81, 94), то можна припустити, що дівчата з фіасу Сапфо влаштували напровесні пишні “каллістеї” (проходи-просодії з гімнами й танцями) на честь Афродіти, практикували ритуальне сходження на лесбоський Олімп тощо. Представниця “нобілітету” Сапфо, можливо, й справді, згідно з мітіленськими інскрипціями (*Inscr. Graec.* XII 2. 484), виступала як ἀρχίχορος (“начальниця хору”).

⁴² Скажімо, з *Історії* Геродота (Her. III 48-9) відомо, що навіть могутній тиран Корінфу Періандр змушений був послати у Сарди до Аліатта «триста хлопців із найзнатніших родин із Керкіри, щоб їх там оскопили» (Геродот. *Історії в дев’яти книгах* / Перекл., передм. та прим. Андрія Білецького. – Київ, 1993. – С. 148-9), адже кастрація (не тільки чоловіків, а й жінок) була давнім лідійським звичаєм «посилати дари Афродіті».

⁴³ Таємні культури, особливо жіночих божеств (“містерії”), відомі були вже Геродотові, але про них він згадує тільки натяками, коли говорить про “грубі жарти” (так звані “гефиризми” – “висміювання на мості”), що були звичаєм на святах Деметри в Аттіці (Her. V 83): чоловікам дозволялося брати участь лише у “висміюваннях”, але їх не допускали власне до “містерій” (Геродот. *Історії в дев’яти книгах*... с.250, 490).

⁴⁴ Див.: Kurke, Leslie. *Inventing the Hetaira: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece* // *Classical Antiquity*. – 1997. – Vol. XVI, no. 1. – P. 114-6.

(в теоретичному аспекті, “перестановка гендерних позицій”) ставить питання про те, яким чином проявляється у процесі “переписування тексту” інверсія суб’єкта, тобто чи на зміну модуляції поетичного мовлення суттєво впливає гендерний суб’єктивізм.

Хоча й існує насправду “море безмежнеє” студій, у яких проаналізовано 31-й фрагмент Сапфо і LI вірш Катулла, для нашої теми варто проакцентувати те, що два тексти, попри гендерну інверсію, відображають різні аспекти усної та писаної культури, адже “авдиторія” Сапфо, очевидно, діаметрально відрізнялася від “освітеної публіки” Катулла.⁴⁵ Хоча Сапфо й Катулл говорять ніби про одне і те ж, однак детальний відбір слів і порядок їх розміщення у Катулловому перекладі кардинальним чином (як побачимо далі) трансформує сенс “сапфічної пісні”.

Отож, погляньмо спершу на “оригінал” Катуллового “перекладу”⁴⁶:

| | |
|---|----|
| Ille mi par esse deo videtur, ille, si fas est, superare divos, qui sedens adversus identem te spectat et audit | 4 |
| dulce ridentem, misero quod omnis eripit sensus mihi, nam simul te, Lesbia, aspexi, nihil est super mi | 8 |
| lingua sed torpet, tenuis sub artus flamma demanat, sonitu suopte tintinant aures, gemina teguntur lumina nocte. | 12 |
| Otium, Catulle, tibi molestum est: otio exultas nimiusque gestis. otium et reges prius et beatas perdidit urbes. | 16 |

Назагал можна сказати, що перші три строфи Катуллового вірша LI доволі послідовно відтворюють фрагмент 31 Сапфо, у якому описано “фізіологічні прояви” любовного почуття. Якщо Катулл і модифікує першоджерело, то “розбіжності” зумовлені

не тільки “поетичною технікою”, якою *a priori* оперує кожна мова, а й “поетичною інтенцією”, на що, очевидно, знайдуться свої гендерні пояснення. Четверта строфа (про *otium*, римське дозвілля) є нововведенням Катулла (про що згодом).⁴⁷

У Катулловому вірші “ліричний герой” або “оповідач” починає як “сторонній спостерігач”. Його роль як спостерігача кореспондує з початковою відсутністю “еротичного моменту”, однак доволі виразно відрізняється байдужий погляд на чоловіка

⁴⁵ Порівн.: «First, Catullus no longer thinks in terms of communal occasions, but in terms of private readers or intimate friends. Second, the poem now not only gains its meaning from its relation to its audience, but also from its relation to other poems in the corpus» (Miller, Paul Allen. Sappho 31 and Catullus 51: The Dialogism of Lyric // *Arethusa*. – 1993. – Vol. 26, no. 2. – P. 189).

⁴⁶ *Catulli Veronensis Liber / Recensuit Mauritius Schuster; Editionem stereotypam correctiorem editionis secundae curavit Werner Eisenhut. – Lipsiae, MCMLVIII. – P. 33.* Саме за цим виданням я здійснюю свої переклади з Катулла, використовуючи при цьому й інші критичні видання (наприклад: Catulle. *Poésies / Texte établi et traduit par Georges Lafaye. – Paris, 1958; Catullus. Carmina / Hrsg. u. erkl. von Wilhelm Kroll. – 6., durch neue Zusätze verm. Aufl. – Stuttgart, 1980.*

⁴⁷ Порівн. мій переклад з Катулла під назвою “Сапфічні строфи” (Лучук, Тарас. *Щодня крім сьогодні: Вірші й переклади. – Львів, 2002. – С. 93*):

| | |
|--|----|
| Той мені здається із богом рівний, Той над божествами (негоже!) вищий, Хто, присівши поруч, глядить на тебе, Чує завжди | 4 |
| Твій солодкий сміх, через що, нещасний, Я чуття втрачаю: лише погляну, Лесбіє, на тебе, як тут же в мене | 8 |
| І язик як кість, і в суглобах млосно Полум’я струмить, і гуде у вухах Глухо дзвін густий, і в очицях гасне Сяєво ніччю. | 12 |
| Втомливе дозвілля тобі, Катулле: На дозвіллі важко не впасти в тугу. Вже багато міст і царів упало Через дозвілля. | 16 |

(перші два рядки) від пристрасного погляду на жінку (третьій рядок і далі). Демонстративна відстороненість позиції оповідача-спостерігача підкреслюється образом “того” чоловіка (*ille*), який прирівнюється до божества (*par esse deo videtur*). Відомо, що порівняння “об’єктів бажання” з богами стало загальним місцем давньогрецької лірики саме після Сапфо. Катулл, щоправда, у порівнянні “смертного” й божества у другому рядку, на відміну від Сапфо, переступає межу дозволеного: *fas* (очевидно, з необхідними “ритуальними обмовками”: *si fas est*), адже ставить смертного (*ille*) над божествами (*superare divos*).⁴⁸

У самій експозиції дивовижною виглядає поведінка “того” чоловіка, який піднесений (або й “перенесений”) до статусу бого-рівного, адже він видається цілковито незворушним у присутності іншої особи, яка охоплена, можна гадати, радісними почуттями. Як і в Сапфо, той неназваний чоловік фігурує тільки в першій строфі. У Сапфо, однак, “отой чоловік” (κῆνος ὄνηρ) служить для посилення контрасту між його “апатичністю” (“отой чоловік” як експонат)⁴⁹ і надзвичайно емоційною реакцією “ліричної героїні” на молоду особу. Справді, уже навіть початкова фраза Сапфо φαίνεται μοι (“видається мені...”) фокусує увагу на “спостерігачеві”, а не на “об’єкті спостереження”, отож передбачає, що “лірична героїня” Сапфо вже від самого початку зважає більше на свою власну “перцепцію”, аніж на присутність потенційного чи актуального супротивника.⁵⁰ Напротивагу до Сапфо, Катулл починає свій переклад з повтору особового займенника третьої особи чоловічого роду (*ille*) в емпатичній позиції в рядках 1-2, до чого долучається й відповідний відносний займенник (*qui*) на початку рядка 3: таким чином, у Катулловому перекладі у першій строфі (мимовільно чи свідомо) домінує фігура “того” чоловіка.

У рядку 4 сприйняття “того” чоловіка виражені у Катулла двома дієсловами *spectat et audit* (“дивиться і слухає”), тоді як у Сапфо – одним дієсловом ὑπακούει (“прислухбється”). Напротивагу, дві “дії” молодої особи у Сапфо (рядки 4-5: ἄδυ φωνείσας ... γέλασας ἰμέροεν “солодко мовить, сміється чарівно”), у Катулла сконденсовано в одну фразу (рядок 5: *dulce ridentem* “солодко сміючись”), поєднуючи внутрішній акузатив першої дії з дієсловом, яким окреслюється друга дія. Такі ускладнені

алюзії, на думку коментаторів Катулла, дуже подібні до тих, які характеризують “александрійську химерну образність” («*an Alexandrian conceit*») Каллімаха чи Аполлонія Родоського, що мала значний вплив на поезику Катулла.⁵¹ Отож, у перших двох строфах, щоб зберегти відповідне до оригіналу розміщення й “класифікацію” матеріалу, Катулл частково модифікує (“підкорочує”) свій переклад.

У списку симптомів “душевного збудження” (*omnis ... sensus*), що на початку третьої строфи відтворювався “симптом” за “симптомом” (з “непомітним” пропуском першого симптома [відсутній рядок 8], далі *lingua sed torpet* “язик, однак, дубіє”, *tenuis sub artus flamma demanat* “млосний у суглобах полумінь струмує”), наприкінці несподівано спостерігаємо перестановку (порівняно з оригіналом) двох останніх симптомів. У Сапфо: ὀππάτεσσι δ’ οὐδ’ ἐν ὄρημι, ἐπιρρόμβεσσι δ’ ἄκουα (рядки 11-12: “очі нічого не бачать, шумить у вухах”); у Катулла: *sonitu suoapte tintinant aures, gemina teguntur lumina nocte* (рядки 10-12: “шумом заглушені вуха, подвійною вкриваються очиці ніччю”). Сапфо мовить спершу про зорове чуття: ὀππάτεσσι, Катулл – про слухове: *sonitu*. Найлогічніше пояснення може запропонувати структурний аналіз тексту, який дозволяє вбачати зворотню аналогію поміж рядками 10-12 і 4. Однак, структурний аналіз може й не прояснити такого рішення Катулла, особливо, якщо зважити, що й рядок 4 (*spectat et audit*) також є модифікацією Катулла супроти оригіналу Сапфо.

⁴⁸ У такому “уточненому” порівнянні дослідники схильні вбачати загальну поетичну настанову неотериків, адже подібний прийом до Катулла застосував при перекладі з Каллімаха інший неотерик – Лутацій Кбтул. Див.: Полонская, Клара. Любовные эпиграммы ранних неотериков // *Античная культура и современная наука*. – Москва, 1985. – С. 126-7.

⁴⁹ Порівн.: Furley, William D. ‘Fearless, Bloodless... Like the Gods’: Sappho 31 and the Rhetoric of ‘Godlike’ // *Classical Quarterly*. – 2000. – Vol. 50, no. 1. – P. 10-1.

⁵⁰ Race, William H. “That Man” in Sappho fr. 31 L.-P. // *Classical Antiquity*. – 1983. – Vol. 2, no. 1. – P. 94-8.

⁵¹ Fordyce, C. J. *Catullus: A Commentary*. – Oxford, 1961. – P. 221.

Семантичний аналіз також показує, наскільки “вільно” Катулл поводить у даному мікроконтексті з Сапфо. Вираз *sonitu suopte tintinant aures* (рядки 10-11) достоту відтворює слова Сапфо: ἐπιρρομβεῖσι δ’ ἄκουαι (рядки 11-12), але попередній вираз: ὀππότεσσι δ’ οὐδ’ ἐν ὄρημι (рядок 11) значно відбігає від перекладу Катулла, котрий подав тут (рядки 11/12) “продуману” словесну конструкцію: *gemina ... nocte*, почасти, можливо, на протидію до дослівного варіанту: *caligare oculos* (“темніє в очах”).⁵² Якщо *gemina ... nocte* не має паралелей у ранній римській літературі, то “аналогію” можливо знайти у літературі грецькій.

Як слушно зауважує Алессандро Пардіні,⁵³ Катуллово синтагма *gemina teguntur lumina nocte* є точною парафразою гомерівської формули ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαϊνὴ νύξ ἐκάλυψε (Hom. II. V 310; порівн.: Hom. II. XI 356),⁵⁴ отож, у Катулловому перекладі присутнє й інше літературне джерело (Гомер). Подібність зображення в Гомера й Катулла – разюча,⁵⁵ гомерівську формулу Катулл перекладає так само точно, як і початкові рядки фрагменту 31 Сапфо. Отож, без інтертекстового посилення годі зрозуміти Катуллово слова про “подвійну ніч”. Катулл ніби говорить про “потемніння в очах”, як і Сапфо, проте насправді використовує евфемізм для смерті, як і Гомер. Тому-то список симптомів у Катулловому тексті елегантно завершує оксиморон *lumina nocte* (“сяйво ніччю”). Очевидно, саме алюзія з Гомера й пояснює, чому Катулл переставив місцями “шум у вухах” і “потемніння в очах”, а також пропустив при цьому “потовиділення” й “позеленіння” (два особливо “натуралістичні” симптоми у Сапфо). Говорити про окремі фізіологічні прояви, коли зображено стан “обмирання”, було б нелогічно або щонайменше “антиклімактично”.

Можна вказати ще на один присутній щодо тексту Сапфо момент. Адже і в неї список закінчується згадкою про смерть: τεθνᾶσθην δ’ ὀλίγω πιδείης φαίνομ’ ἔμ’ αὐτᾶ (рядки 15-16: “щоб умерти, небагато ще треба, видається мені самій”). Це значить, що Катулл, натякаючи на різні рядки в Сапфо (11-12 і 15-16) імпліцитно “підсумував” їхній зміст однією амбівалентною фразою. Тому-то прийнятною назагал є думка, що Катулл запропонував структурований порядок у зображенні душевного

зрушення – від “назви” цього стану (*omnis ... sensus*) аж до симптому “потемніння в очах”,⁵⁶ причому згадана наприкінці третьої строфи “ніч” метафорично вказує на “смерть”. Підсумовуючи перелік симптомів, погляньмо на підрядковий переклад пісні-вірша Сапфо, в якому курсивом подано слова, пропущені або змінені в інтерпретації Катулла:

⁵² Саме такий варіант запропонував попередник Катулла – поет-філософ Лукрецій (Lucr. III 156). У своїй поемі *De rerum natura* він розглядав симптоми “душевного збудження” (що майже повністю повторюють “патографічний опис” Сапфо) в контексті фізіології людини, пояснюючи етіологію такого “хворобливого стану” як страх (Lucr. III 147-57):

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 сколихнеться,
Бачимо: в цілому тілі так само й душа затріпоче,
Блідністю й потом рясним одночасно береється 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.

(Лукрецій. *Про природу речей*: Поема / Перекл. з лат., передм. та прим. Андрія Содомори. – Київ, 1988. – С. 77).

⁵³ Pardini, Alessandro. A Homeric Formula in Catullus (c.51.11-12 *gemina teguntur lumina nocte*) // *Transactions of the American Philological Association*. – 2001. – Vol. 131. – P. 112.

⁵⁴ У перекладі Бориса Тена: «І чорная ніч йому очі окрила». Див.: Гомер. *Iliada* / Перекл. із старогр. Борис Тен. – Київ, 1978. – С. 95.

⁵⁵ У Катулла є вказівка навіть на гомерівську двоїну ὄσσε для позначення очей: *lumina* (“очиці”) вкриваються *gemina nocte* (“подвійною ніччю”), тобто ніч покриває *оба ока*.

⁵⁶ Syndikus, Hans Peter. *Catullus: Eine Interpretation*. – Darmstadt, 1984. – Erster Teil: Einleitung; Die kleinen Gedichte (1-60). – S. 255: «In der Schilderung des Leidenschaftsausbruchs selbst schafft Catull anstelle von Sapphos archaischer Reihung eine strukturierende Ordnung. Zu Beginn der Reihe wdhlt er mit *omnis ... sensus* einen zusammenfassenden Allgemeinbegriff, unter den sich die folgenden Einzelsymptome unterordnen können».

| | |
|---|----|
| Видається мені рівний богам Той муж, котрий супроти тебе Сидить і поблизу солодкий вчува- Є <твій> <i>голос</i> | 4 |
| І радісний сміх, і від цього моє <i>Серце в грудях</i> завмирає: Адже як <i>тільки</i> на тебе погляну, мовити Вже нічого не можу, | 8 |
| Так <i>ламається</i> мій язик, тонкий <i>Тут же</i> <i>попід шкірою</i> вогонь пробігає, Очі <i>нічого</i> не бачать, шумом за- Глушений слух, | 12 |
| Обливаюся потом, дрож <i>Всю мене охоплює, зеленішою від трави</i> <i>Стаю</i> : <щоб> умерти, небагато ще треба, <i>Видається мені самій.</i> | 16 |
| <i>Але все треба витерпіти, коли [ї] несила...</i> | |

Таким чином, не варто говорити, що Катулл “пропустив” при перекладі четверту строфу,⁵⁷ адже він таки відтворив (чи прямо переклавши, чи за допомогою алюзій) “список Сапфо”. Справді, годі строго пояснити, що стало Катуллові на заваді при перекладі прикінцевої строфи, адже описані тут симптоми (зокрема, пропущені в Катуллу: “потовиділення” й “позеленіння”) не можуть не прикладатися також до чоловічої статі. Наприклад, коли згадати дещо з міфопоетичного мислення, порівняння з “зеленою травою” (у Сапфо рядки 14-15: *χλωρότερα δὲ ποίας ἔμμι*) має прямий стосунок до Дафніса,⁵⁸ який уособлює продуктивні сили природи, персоніфікує чоловіче начало як доповнення до Матері-Сирої Землі. Тому-то “занадто експресивним” (*too passionate*), якщо не сумнівним, є твердження, що поет-чоловік “з природи речей” не може перекласти останньої строфи Сапфо.⁵⁹

Однак, між оригіналом Сапфо й перекладом Катуллу є щонайменше дві присутні “розбіжності”: по-перше, в Катуллу є номінальне звертання до “об’єкта бажання” (з відповідними алюзіями й конотаціями); по-друге, римський лірик пов’язує “особисті переживання” із суспільними умовами, що їх породжують (четверта строфа про *otium*, “дозвілля”).

Якщо обидва тексти спочатку описують “любовний трикутник”, то в Катуллу “оповідач” є особою чоловічої статі, що прямо заявляє про себе у рядках 5-6: *misero ... mihi* (“нещасному ... мені”), постаючи таким чином “неуспішним” супротивником іншого чоловіка, який (*ille ... qui*), на думку автора, безумовно “позитивно” впливає на жінку (як свідчення чути її “солодкий сміх”). Навіть більше: у тексті виявляється тотожність “ліричного героя” й “автора”, адже Катулл звертається до себе у другій особі однини, та ще й на ім’я: *otium, Catulle, tibi molestum est* (рядок 13: “дозвілля, Катуллу, тобі обтяжливе”). У вірші Сапфо, напротивагу, “оповідач” і “суб’єкт переживання” – жінка, яка “виявляє” себе щойно в четвертій строфі: *τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει, χλωρότερα δὲ ποίας ἔμμι, τεθνάκην δ’ ὀλίγω ᾗδεύης φαίνομ’ ἔμ’ αὐτά* (рядки 13-16: “дрож [мене] всю охоплює; зеленішою від трави стаю; [щоб] умерти, небагато ще треба, видається мені самій”). На початку вірша вона, принаймні назовні, “конкурує” з чоловіком за увагу “іншої жінки”; у тексті на “об’єкт бажання” як особу жіночої статі вказують активні дієприкметники жіночого роду: *ἄδῦ φωνείσα* (“та, що солодко

⁵⁷ Аргументи щодо “пропуску” такі: Катулл завершив свій переклад на третій строфі, додавши від себе четверту, щоб у ній різко переосмислити весь попередній текст; у латинській поезії такі повороти ліричного сюжету не були рідкістю (саме в такому ключі написано, зокрема, другий епод Горация, з ліричним змістом і сатиричними знаками наведення наприкінці), але для поетів і філологів нового часу такий підхід був незвичний, через що вже у XVI ст. (коментар Ахілла Стація, 1566 [*hic Catulli carmina commentario instructa anno MDLXVI edidit Achilles Statius*]) була висловлена думка, що четверта строфа Катуллу – це або помилка редактора, що приєднав до завершеного вірша “зайвий” уривок, або підробка переписувача. Порівн.: Ellis, Robinson. *A Commentary on Catullus*. – Oxford, MDCCCLXXXIX. – P. 175-6; Vine, Brent. On the “Missing” Fourth Stanza of Catullus 51 // *Harvard Studies in Classical Philology*. – 1992. – Vol. 94. – P. 251-8.

⁵⁸ Порівн.: Longus I 17.1: *χλωρότερον τὸ πρόσωπον ἢν ποίας θερνίης* (“зеленішим [у Дафніса] обличчя було, ніж трава влітку”). Отож, “зеленим” може бути не тільки страх!

⁵⁹ Ferguson, John. *Catullus*. – Lawrence, 1985. – P. 149. Порівн.: Baehrens, Aemilius. *Catulli Veronensis Liber: Commentarium*. – Lipsiae, 1885. – P. 259.

промовляє”), γελαῖσα ἰμέροεν (“та, що сміється радісно”). Отож, у Сапфо фігура жінки є одночасно і суб’єктом (переживання) і об’єктом (бажання).

У Катулловій версії жінка (тобто “об’єкт бажання”) має “прикметне” найменування: *Lesbia*, що на перший погляд асоціюється з Сапфо.⁶⁰ Таким чином, Катулл уводить у переклад пряме звертання до адресата (очевидно, маючи за зразок інші свої любовні вірші), хоча у Сапфо прямого звертання нема, ані до “кумира”, ані до себе самої. Проте звертання, яке двічі знаходимо в Катулловому перекладі (у другій строфі: до “Лесбії”, у четвертій: до себе самого), не обов’язково розглядати як абсолютне нововведення Катулла супроти сапфічного оригіналу. Хоча в основному (“канонізованому”) тексті фрагменту 31 Сапфо немає жодного звертання, що potwierджується навіть папірусними знахідками у другій половині XX ст.,⁶¹ однак рукописна традиція не така надійна, через що маємо два суттєві *varia lectionis* в рядку 16: φαίνομ’ [Ἰ᾽ Ἀγαλλί] (читання Vahlen’a: “Агаллідо”), φαίνομ’ [Ἰ᾽ Ἀτθί] (читання Nermann’a: “Аттідо”).⁶² Що ж до поетичної самономінації, то така сфрагіда властива була для поетики Сапфо загалом,⁶³ властива вона й для інших віршів Катулла, котрий може мовити про себе не тільки в другій, а й у третій особі однини.⁶⁴

Припущення щодо Катуллового вибору імені “Лесбія” для своєї коханої можна звести до трьох основних інтерпретацій. По-перше, Катулл таким чином виявляв свою повагу до коханої, асоціюючи її з Сапфо.⁶⁵ По-друге, поет побачив подібність між почуттями Сапфо, висловленими у вірші “φαίνεταί μοι...” щодо молодої особи (“нареченої”), і своїми власними.⁶⁶ По-третє, *Lesbia* в часи Катулла використовувалася приказково для позначення “милої молодої особи жіночої статі” («присмна як дівчина з Лесбосу»)⁶⁷ Ці визначення не заперечують себе навзаєм. Катулл, очевидно, враховував різноманітні значення, які могло мати це слово. До цих інтерпретацій додається ще одна (на мою думку, цілковито переконлива): “Лесбія” – це іронічне пестливе найменування для коханої Катулла,⁶⁸ адже цей

⁶⁰ *Lesbia* є прикметниковим денотатом для жінки з Лесбоса (“Лесбія”, тобто “лесбоська дівчина”), через що цей “псевдонім” (особливо

в контексті “еротичної” поезії) прикладається до Сапфо. Див.: Greene, Ellen. Re-Figuring the Feminine Voice: Catullus Translating Sappho // *Arethusa*. – 1999. – Vol. 32, no. 1. – P. 2. Існує й інша думка: мало-ймовірно, щоб “Лесбія” стала найменуванням Катуллової “коханки” в честь Сапфо, адже сама Сапфо, згідно з античними переказами (збереженими, щоправда, у давньогрецьких комедіографів), була чорнява й негарна. Порівн.: Гаспаров, Михаил. Примечания // Катулл. *Книга стихотворений*. – Москва, 1986. – С. 239.

⁶¹ Manfredi, Manfredo. Sull’ ode 31 L.-P. di Saffo // *Dai papiri della Societa Italiana: Omaggio all’ XI congresso internazionale di papirologia*. – Florence, 1965. – P. 16-7.

⁶² *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus* / Post Ottonem Iahn quartum edidit Ioannes Vahlen; Editio stereotypa aucta editionis quartae conspectum librorum post a. MCMX atque indices verborum et nominum composuit et adiecit H.-D. Blume. – Stutgardiae, MCMLXVII. – P. 25. Порівн.: Wuhlermann, Otto. In Sapphus carmen II quaestiones criticae // *Programm des Kynigl. Marienstifts-Gymnasiums zu Stettin für das Schuljahr von Ostern 1902 bis Ostern 1903*. – Stettin, 1903. – P. 11.

⁶³ Сфрагіда Сапфо відчитується навіть на одному з оксиринхських папірусів (P. Оху. 2506=213A Campbell).

⁶⁴ Перші-ліпші приклади: «Miser Catulle, desinas ineptire, | et quod vides perisse, perditum ducas... at tu, Catulle, destinatus obdura» (VIII 1-2, 19: «Катулле бідний, вже химери гнать годі, | Бо те, що втратив *tu*, пропало навіки!.. А *tu*, Катулле, не хитайсь і стій твердо!»), переклад Миколи Зерова); «nam tui Catulli | plenus sacculus est aranearum» (XIII 7-8: «бо в *твого Катулла* | У мішку лише павуків тут повно», переклад Тараса Франка); «Malest, Cornifici, tuo Catullo, | malest, me hercule, et laboriose» (XXXVIII 1-2: «Корніфіцію! Препогано, гірко | Так *Катуллові* робиться *твоему*»); «illa Lesbia, quam Catullus unam | plus quam se atque suos amavit omnes» (LVIII 2-3: «От та Лесбія, пещена пестунка, | Що її над усіх *Катулл* голубить»).

⁶⁵ *Locus communis* майже усіх підручників з історії римської літератури догендерної епохи.

⁶⁶ Див.: *Catulli Veronensis Liber* / Erklđrt von Gustav Friedrich. – Leipzig; Berlin, 1908. – S. 236.

⁶⁷ Alfonsi, Luigi. Lesbia // *American Journal of Philology*. – 1950. – Vol. 71, no. 1. – P. 64: «pretty as a girl from Lesbos».

⁶⁸ Wirshbo, Eliot. “Lesbia”: A Mock Hypocorism? // *Classical Philology*. – 1980. – Vol. 75, no. 1. – P. 70.

субстантивований прикметник жіночого роду (*Lesbia* [sc. *puella*]) наділений одним пікантним семантичним нюансом, на який, очевидно, розраховував поет, коли у своїх віршах виводив образ коханої під іменем Лесбії. Своєю асоціацією з *λεσβιάζειν* ('чинити по-лесбійському'), цей псевдонім нехай непрямо, але може вказувати на щось приватне й особисте, що виключає серйозність вченого посилання на Сапфо.⁶⁹

Щоб переконатися в правильності такого припущення, достатньо поглянути на семантику лексеми *λεσβιάζειν*, яка свідчить про впливи грецької мови на латинську сексуальну термінологію.⁷⁰ Очевидна річ, переклад Катулла з Сапфо не належить до *carmina iocosa*, в яких активно експлуатувалася обценна лексика з метою сексуального збудження, через що сексуальні алюзії він може викликати тільки метонімічно, в контексті словника, що має стосунок до "нетрадиційних" сексуальних актів, у якому хоч і нечасто використовувалися найменування різних народів або племен (наприклад, окрім *λεσβιάζειν*, ще й *φοινικίζειν* 'чинити по-фінікійському').⁷¹ У грецькій мові, звідки запозичено було лексему *λεσβιάζειν* (або *λεσβίζειν*), вона використовувалася як *vox propria* для *fellatio*, зокрема, у давньоаттичній комедіографії (про що маємо окрему цитату з Теопомпа, грецького комедіографа V-IV ст. до Р.Хр.):

ἵνα μὴ τὸ παλαιὸν τοῦτο καὶ θρυλούμενον
δι' ἡμετέρων στομάτων
εἴπω σόφισμ', ὃ φασὶ παῖδας Λεσβίων
εὔρειν.⁷²

Однак, "документально" підтвердити, що "Лесбія", на додачу до багатьох своїх шармів, була ще й *fellatrix*, неможливо. Таке припущення, очевидно, матиме силу в тому випадку, якщо "Лесбію" ідентифікувати з римською матроною ("adventurer", за визначенням, що подається у "Біографічному словнику відомих жінок Давньої Греції та Риму") Клодією,⁷³ жінкою консула Метелла (або, можливо, однією з його сестер),⁷⁴ чия "непрстойна поведінка" (за словами Ціцерона, *complexu, osculatione, actis... proterva meretrix procahque* «щодо обіймання, цілування, злягання... безсоромна й розпутна дівка», *Cic. Pro Cael.* 49) стала символом

падіння моралі напередодні встановлення імперської влади в Римі. У випадку, якщо "Лесбія" ЛІ вірша Катулла справді прикладається до реальної історичної особи, поетової сучасниці, актуалізується одна давніша думка Ольги Фрейденберг щодо

⁶⁹ Щоправда, у своєму коментарі до перекладу ЛІ вірша Катулла я жартома вказував, що "Лесбія" – це сама Сапфо, причому «так ліричний адресат ідентифікується тільки в цьому перекладі [двозначно: у перекладі Катулла з Сапфо, чи у моєму перекладі ЛІ вірша Катулла?], в інших віршах – це вигадане ім'я дорогої коханки Катулла» (Лучук, Тарас. *Щодня крім сьогодні... с.205-6*).

⁷⁰ Згідно з найповнішим "Грецько-англійським словником" Ліддела–Скотта (*A Greek-English Lexicon / Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. – Oxford, 1968. – P. 1040: s. v. λεσβιάζειν*): «do like the Lesbian women, *fellare*» («чинити подібно до лесбоських жінок, тобто *fellare* [смоктати]»). Ця лексема була функціональна і в латинській мові (власне, як запозичення з грецької): *lesbiari* (див.: Pierrugues, Pierre. *Glossarium eroticum linguae Latinae. – Amstelodami, 1826. – S. v. Lesbiari*: «Hoc usus est verbo Galenus in exordio lib. II *Simpl. medic.* eodem sensu quo *λεσβιάζειν*»).

⁷¹ Adams, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary. – Baltimore, 1990. – P. 202*: «It is a common habit to ascribe to foreign peoples different vices. Hence in Greek a number of verbs derived from proper names were coined to describe various types of sexual behaviour (e. g. *λεσβιάζειν*, *φοινικίζειν*). Latin speakers too attached vices to neighbouring peoples, as to the Oscans... but they do not seem to have coined verbs like those above».

⁷² Theopomp. fr. 35: «Щоб не згадувати того давнього й відомого устами нашими уміння, до якого, кажуть, молодь лесбійська додумалася». Порівн.: Henderson, Jeffrey. *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy. – New York; Oxford, 1991. – P. 183*: «Like Englishmen and Americans, who attribute shameless lovemaking techniques to the gay French, the Attic poets seem to have attributed the invention and practice of *fellatio* to the luxurious Lesbians».

⁷³ Наймення *Лесбія* є метричним еквівалентом до Клодії, через що "реальне ім'я" легко можна було поставити замість "Лесбії" в рукописах, які "ходили по руках". Така практика траплялася доволі часто.

⁷⁴ Див.: Lightman, Marjorie & Benjamin Lightman. *Biographical Dictionary of Ancient Greek and Roman Women: Notable Women from Sappho to Helena. – New York, 2000. – P. 72-3*.

Сапфо, котра для Катулла була літературним персонажем.⁷⁵ Своєю чергою “сапфічна маска” у Катулла пов’язується з “детермінізмом” римської літератури в цілому, що становить її визначальну рису порівняно з літературою грецькою, для якої, по суті, не існувало жанрового розрізнення творів.⁷⁶ Окрім того, той факт, що Катулл вибрав для своєї “ліричної героїні” ім’я щонайменше з подвійним значенням, або з двома екстремальними (“патетичним” і “паскудним”), свідчить, на мою думку, про те, що для поезики Катулла (особливо, якщо поглянути на його “поліметри” й любовні епіграми) характерна тенденція до (само)іронії.⁷⁷

Варто вказати ще на один момент (композиційний), пов’язаний зі звертанням до Лесбії у Катулловому перекладі. Таке звертання, хоча й не має відповідника в оригіналі Сапфо, однак дає власне римській аудиторії Катулла інтерпретаційну підказку, готує “зміну адресата” у четвертій строфі. Таким чином, заключна строфа, хоча і є суттєвою відмінністю між Катуллом і Сапфо, композиційно належить до Катуллового вірша LI.⁷⁸ У цій строфі мовиться про *otium* (“дозвілля”),⁷⁹ через що можна твердити, що римський лірик Катулл, відтворюючи “еротичний” вірш давньогрецької поетеси Сапфо, інтерпретує його не тільки в індивідуальній площині (чотири строфи оригіналу стиснуто до трьох), а й подає суспільну проекцію “любовного страждання”, що виливається в поетичну форму (четверта, додана для “формальної” рівноваги, строфа про *otium*). Для Катулла як громадянина Риму “дозвілля” може бути тільки “втомливим”, адже “любов” і “поезія”, належачи до “дозвілля”, не можуть (згідно з римськими прагматичними уявленнями) виступати конструктивними елементами у соціальному вимірі. При цьому необхідно підкреслити, що таке висвітлення “дозвілля” не є винаходом Катулла, це радше *locus communis* римської моралістики. Відповідна оцінка “дозвілля” знайшла своє симптоматичне відображення у римській поезії, від Теренція з його афоризмом: *nulla adeo ex re istuc fit nisi ex nimio otio* («Нічого не стається просто так, лише з надмірного дозвілля!»), Тер. *Heaut.* 109), через Катулла аж до Овідія (зі звичною для цього

⁷⁵ Фрейденберг, Ольга. *Миф и литература древности*. – Москва, 1998. – С. 368.

⁷⁶ «Наши современные литературные жанры не могут ... служить аналогией к античным жанрам: ведь античность не имела отграниченных литературных родов (как роман, поэма, драма, рассказ, стихотворение), которые восходили бы к своим литературным предшественникам, но не к мифологической семантике или непосредственно к мифологемам. Отдельные греческие произведения могли восходить к отдельным же другим произведениям, но жанр в целом упирался не в свое предшествование, а в мифологическую семантику: внутри понятий лежали мифологические образы, в то время как уже в римской литературе начинался такой процесс, в котором традиционные образы только перерабатывались самостоятельно функционировавшими понятиями» (Фрейденберг, Ольга. *Миф и литература древности*... с.351).

⁷⁷ Те, що Катулл був схильний до іронії, див.: Cairns, Francis. *Catullus' Basia Poems // Mnemosyne*. – 1973. – Vol. 26, no. 1. – P. 15-22.

⁷⁸ “Зміна адресата”, щоправда, могла бути зумовлена й оригіналом Сапфо. Але навіть зважаючи на можливу “неповноту” цитування Сапфо у Псевдо-Лонгіна, годі встановити, у якому співвідношенні знаходиться “зміст” Катуллової заключної строфи і п’ятої строфи Сапфо, від якої зберігся тільки початок (рядок 17):

ἀλλὰ πᾶν τόλματοι, ἐπεὶ † καὶ πένητα †
 (“але все треба витерпіти, коли [й несила]).”

Отож, мимоволі доводиться опускати цей момент як несуттєвий.

⁷⁹ У римському побуті віддавна розрізнялися дві форми проведення часу: *negotium* і *otium* (“діло” й “дозвілля”). “Діло” розповсюджувалося на рільництво, військові походи, управління спершу общинними, а згодом і державними справами, одним словом, на “прагматичні” або “виробничі” аспекти суспільного життя. “Дозвілля” – це “невиробнича сфера”. Питома вага й форми дозвілля змінювалися в римському побуті. Спершу про “буденне” дозвілля годі було й мовити, згодом це були “народні гуляння”, розписані за римським рільничим календарем. З підвищенням життєвого рівня в римському суспільстві для дозвілля звільнялося більше часу, річ ясна, передусім у вищих суспільних шарах. Таким чином, дозвілля стало щоденним та індивідуальним. Відповідно римське суспільство поступово “розкривалося” і для “поезії”, тобто властиво дозвілля стало ґрунтом для поетичної творчості. Див.: Гаспаров, Михаил. *Поэт и поэзия в римской культуре // Культура древнего Рима: В 2-х томах*. – Москва, 1985. – Т. I. – С. 302-3. Порівн.: Finamore, John F. *Catullus 50 and 51: Friendship, Love, and Otium // Classical World*. – 1984. – Vol. 78, no. 1. – P. 11-9.

автора багатослівною тирадою про дозвілля-кохання в поемі “Ліки від кохання”, Ovid. *Rem. amor.* 135-50) й далі.⁸⁰

Значно строгіше оцінює “дозвілля” феміністичний дискурс. Наприклад, Еллен Грін у своєму дослідженні «Рефігурація жіночого голосу в Катулловому перекладі з Сапфо», аналізуючи “винятковість” четвертої строфи, вказала на те, що Катуллів “переклад” зумовлений не тільки своєю “культурною дистанцією” від Сапфо, а й гендером, зокрема, виходячи з тези про “чоловічу домінанту” у римській культурі.⁸¹ Основну увагу, таким чином, зосереджено було на тому, що Катулл, перетворюючи “сапфічний трикутник” на трикутник гетерогенний, реконструює сапфічний вірш як вираження “чоловічої” пристрасті, спрямованої на “жіночий” об’єкт жадання. Лідерка феміністичної сапфістики дійшла висновку, що Катуллове прочитання Сапфо цілковито залежить від тієї суспільно-культурної традиції, яку дослідниця визначає як «римський моралізаторський дискурс».

У латинському перекладі Катулла справді відбулася трансформація “жіночого” голосу Сапфо. Найперше вона вказує на перенесення смислового акцента зі сфери індивідуального (зображення афектних станів у Сапфо) у сферу соціального (суто римське “дозвілля” у Катулла), правда, зі збереженням персонального мотиву, адже поет звертається до себе у формі другої особи однини. Властиво, таке звертання і становить основну проблему ідентифікації “ліричного героя” (а може, й трансформованої “ліричної героїні”): на “ти” поет звертається і до себе самого, і до Лесбії. Найвірогідніше, Катулл називає Лесбією не саму Сапфо (тобто, *Lesbia* не вказує на жінку родом з Лесбосу), а жінку певного типу поведінки (тобто, *Lesbia* як мила, очевидно, й молода особа жіночої статі, котра, попри свою милість і молодість, може надавати перевагу сексові “по-лесбійському”).

Досвід Катулла з його кардинальним переписуванням Сапфо тяжів, очевидно, над усіма наступними перекладачами давньогрецької поетеси, аж до новітніх часів, адже навіть на початку ХХ ст. Ульріх фон Вілямовіц-Миллендорф (напевно, найвідоміший у той час класичний філолог) категорично висловлювався щодо “життя Сапфо у новітніх перекладах”, вважаючи, що жоден переклад ніколи не зможе навіть приблизно відтворити дух сапфічного

оригіналу, через що сам дослідник подавав пісенні вірші та інші фрагменти Сапфо у своїх прозових перекладах,⁸² які, щоправда, інші дослідники згодом назвали “страхінливими”.⁸³ Однак, не зважаючи на такі застереження класичних філологів, ані на неможливість “коректної” передачі думок, ані на незвичність для модерного віршування логічних ритмічних кліше давньогрецьких ліриків, Сапфо таки належить до найбільш перекладуваних античних авторів. Перекладали її й українською, і (що особливо цікаво) найчастіше це був саме вірш “*φαίνεταί μοι...*”.

Отож, починається українська сапфіана, можна гадати, 1830-м роком, коли в найпопулярнішому в Російській імперії літературному часописі *Вестник Европы* (1830, кн.V-VI, с.51-2) опубліковано було (за підписом Ш.) сонет “Тільки тебе вбачила, мій милий коханий...”. Цей текст стилістично наслідує

⁸⁰ Українською мовою маємо знаменитий опис римського дозвілля, що його відтворив Микола Зеров у своєму перекладі Марціалової епіграми (V.20), у якій римський сатирик-епіграматист звертається ніби до себе самого (хоча, можливо, й до однойменного “чительника”): «Ах, коли б же то нам, Марціале любий, | Довелося діждать хоч на старість щастя: | По вподобі своїй укладать дозвілля, | У правдивих тонуть життєвих вигодах, | Ми б не знали тоді ні вельможних ганків, | Ні розправ судових, ні шумливих ринків, | Ані статуй препишних в домах багатих. | Наше діло було б: прогулянки, книги, | Поле, терми, гаї та джерела дальні. | Ото б радість була, безтурботна втіха...» (Зеров, Микола. *Твори: В двох томах.* – Київ, 1990. – Т. 1. – С. 365). Що було актуальним для “інтелектуалів” у часах Катулла чи Марціала (“дозвілля”—“наше діло”—“книжки”—“безтурботна втіха”), й надалі не перестає бути недосяжним ідеалом!

⁸¹ Greene, Ellen. Re-Figuring the Feminine Voice: Catullus Translating Sappho... p.2-5.

⁸² Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. *Sappho und Semonides...* S.43: «Was ich von Übersetzungen kenne, einerlei ob von Dichtern oder Philologen, gibt nicht Sapphos Gedanken wieder, auch wo es an sich (ausnahmsweise) eine Form hat, die ihrer nicht ganz unwürdig ist». Порівн.: Aly, Wolfgang. Sappho... Sp. 2358.

⁸³ Rüdiger, Horst. *Geschichte der deutschen Sappho-Übersetzungen.* – Berlin, 1934. – S. 60.

“Тараськові пісні”, тобто Горацієві оди в інтерпретації Петра Гулака-Артемівського, і є власне “переспівом” або “вільним перекладом” теперішнього 31-го фрагмента Сапфо (при цитуванні правопис модернізовано):

Тільки тебе вбачила, мій милий коханий,
Тільки ясні оченьки ти на мене взвів –
О як, моє серденько, ти тільки глядів,
Білий світ заслали скрізь якісь тумани.

Паше з мене полум'я, і в день літній, ясний,
Лютий мороз тіпа всю; стою, обмертвів;
Мовити хотіла я – язик занімів;
Сумно мені сталося; дух гвалт підняв страшний.

Серце мало б вирватись; я млію, тремчу,
Мру і оживаю вп'ять; слізьми як заллюся,
Руки врив розкинулись, до тебе лечу;

Моцно жму до серденька, і вже не пушу.
Хоть вмру я біля тебе, а не розлучуся:
Або твоя, милий, або утоплюся.⁸⁴

Вірш Сапфо переписано в дусі українського любовного романсу, з його обов'язковими орнаментальними епітетами (якщо “милий”, то “коханий”, якщо “оченьки”, то тільки “ясні”), зі звертанням до коханої особи «моє серденько», навіть з елементами бурлескного стилю, якого автор, очевидно, й не відчуває («лютий мороз тіпа [тобто: тіпає] всю», «моцно жму до серденька» тощо). Однак, переспів цікавий двома моментами. По-перше, маємо в тексті “ліричну героїню”, яка й оповідає про свої почуття; зважаючи на українську культурну традицію, “об’єктом бажання” для жінки може виступати виключно чоловік, що двічі й було підкреслено, на початку сонета й наприкінці. По-друге, запропонований розв’язок “нерозділеного кохання” (рядок 14: «Або твоя, милий, або утоплюся») свідчить, що автор цього переспіву мав перед собою не так текст, як образ Сапфо. Адже про неї ще в античну епоху склалася легенда, ніби вона, нещасливо закохавшись у Фаона, втопилася в морі. Ця легенда заслуговує на те, щоб на неї поглянути пильніше, тим більше, що саме вона, а не оригінальні тексти, визначала (принаймні до кінця XIX ст., або й довше) інтерес до особи Сапфо в українському літературному контексті.

“Еротичність” сапфічної лірики “вимагала” легенди про одержимість Сапфо еросом. Про це писала, зокрема, Ольга Фрейденберг: античні автори, передусім лірики, «ставали у легендах уособленням тих жанрів, у яких складені були їхні твори», адже в давній Греції біографічним легендам про авторів були притаманні риси самих цих жанрів у сенсі їхнього походження або змісту.⁸⁵ Це спостереження, на думку Ольги Фрейденберг, варто поширити: античність ототожнювала жанр і автора, що писав у цьому жанрі. Навіть більше: таке ототожнення здійснював сам автор, і це відбувалося через те, що в давньогрецькій літературі кожен автор відтворював у словах і діях тільки самого себе й те, що знаходилося поза ним. Отож, спочатку автор і жанр були злиті воедино, потім автор традиційно вважав себе дійовою особою даного жанру, продовжуючи бути нібито невіддільним від нього.

Яків Голосовкер у своїй праці про діалектику еллінської культурної історії “Лірика – трагедія – музей і площа” говорив про виникнення легенди про Сапфо як про «явлену дегероїзацію культурних героїв минулого», як про осміювання “пристрастілюбові”, що було улюбленим заняттям новоаттичної комедії, яка розвинулася тоді, коли, на думку російського філософа й перекладача, наступила епоха остаточного “розкладу” міфа, тобто заміна первісного міфа новим (разом з цим міфом розкладалася й первісна поезія, й занижувався піднесений образ її творця-поета, його героїчна особистість).⁸⁶ Варто, наприклад, тільки згадати десятки комедій з однотипними заголовками: “Сапфо” або “Фаон”, де жінка-поетеса перетворена була на кокотку-гетеру, пропагандистку і вчительку “сапфічного кохання”. У цих, до речі,

⁸⁴ Цит. за вид.: Филипович, Павло. Переклад Котляревського із Сапфо // *Записки Історично-філологічного відділу УАН*. – Київ, 1927. – Кн. XIII-XIV. – С. 55. Павло Филипович припускає, що за криптонімом III. “ховається” маловідомий український поет першої половини XIX ст. Осип Шпигоцький.

⁸⁵ Див.: Фрейденберг, Ольга. *Миф и литература древности...* с.306-7, 701.

⁸⁶ Див.: Голосовкер, Яков. *Логика мифа*. – Москва, 1987. – С. 89-90, 175-6.

вельми популярних драматичних опусах – Сапфо виводилася як зневажена коханка Фаона (“Фаон” комедіографа Платона) або як коханка Архілоха чи Гермесіанакта (“Сапфо” Діфіла, очевидний історичний анахронізм); щонайменше шість комедій, присвячених Сапфо й Фаонові, називалися “Левкадія” (комедії Менандра, Антифана, Алексіда та ін.) від назви скелі Левкада, з якої Сапфо нібито кинулася в море через нерозділене кохання.⁸⁷ З комедій “принижений” образ Сапфо перекочував у біографічну традицію, а згодом і в римську та новосвропейські літератури.

У контексті легенди про Сапфо постає питання, звідки виникла постать Фаона, чийого кохання вона так прагнула. Американський філолог Грегори Надь у своїй статті “Фаетон, Фаон – коханець Сапфо і біла скеля Левкада: “читання” символів грецької лірики” на широкому матеріалі доказав “солярну природу” Фаона: як і слово *Φαέθων* (“саяливий”), саме ім’я Фаона – *Φάων* – вказує на зв’язок із сонцем.⁸⁸ Навіть його заняття – перевізник (211a Campbell) – також пов’язане з солярним мотивом. На думку Грегори Надя, безсумнівним фактом є існування лесбоського міфу про старого Фаона (порівн. 211 Campbell).

Характерно, що в цьому міфі Афродіта з’являється у вигляді старої жінки, котрій великодушно допомагає старий Фаон, перевозючи її через протоку. Дослідник схильний вважати, що з цією “старою жінкою” й ототожнювала себе Сапфо. Зважаючи на таке ототожнення, значущим видається і міф про скорботну Афродіту, що кидається з Білої Скелі через любов до померлого Адоніса (короткий виклад цього міфу подає у своїй “Бібліотеці” візантійський патріарх Фотій). У поезії Сапфо тема скорботи за померлим Адонісом не тільки заявлена прямо (168 Campbell), але співвідноситься ще й із самоототожненням поетеси з богинею Афродітою, що “вгадується” в багатьох піснях Сапфо. Одним словом, у любові “старої жінки” до “Фаона” є міфологічна передісторія. Це було очевидним також для Івана Франка, котрий значно раніше у своїй студії *Алькай і Сапфо* писав, що «оповідання пізніших авторів про любовні відносини Сапфо до Фаона та про те, що, зраджена або погорджена ним, вона сама зробила собі смерть, кинувшись в море з високої скали на острові Левкаді, треба признати видумкою, основою на старій, навіть

міфологічній традиції».⁸⁹ За цим коханням “прихована” надія знову стати молодою: якщо Афродіта перепливла у човні Фаона протоку, то вона знову стала прекрасною богинею, за що наділила красою й молодістю самого “перевізника”. Так невже, риторично підсумовує Грегори Надь, цього замало, щоб і Сапфо полюбила Фаона?

Треба сказати, що легенда про Сапфо і Фаона знайшла своє відображення і в образотворчому мистецтві, особливо в епоху пізнього класицизму. Зокрема, доволі відомою є картина французького маляра Жака-Луї Давіда (1748-1825) “Сафо й Фаон”: Сапфо на цій картині сидить у розкішному кріслі, злегка відкинувшись на спинку; голова її в обіймах Фаона; руки простягнені до ліри, яку їй подає, лукаво схиливши голівку набік, жартівник Амурчик.⁹⁰ Ця класицистична картина, з елементами декору (на задньому плані справа – триніжник, зліва – гірський південний пейзаж (якесь дерево, що здалеку нагадує пальму) й натюрморт (попереду пейзажу на балюстраді лежить – очевидно, підстрелена – пташка), дуже нагадує пізніші салонні фотографії “закоханих голубочків”. Проте, особисто для мене Фаон Давіда нагадує Гектора з картини Антона Лосенка “Прощання Гектора й Андромахи”.

Легенда про Фаона й Сапфо, якщо повернутися до контексту української літератури, спершу надихнула тринадцятилітню Лесю Українку написати захоплений вірш “Сафо” (“Над хвилями моря, на скелі...”), а згодом Людмила Старицька-Черняхівська,

⁸⁷ Цей “біографічний” сюжет, на основі комедії Менандра, подає у своїй *Географії* Страбон, (Strabo X 452); найдокладніше він відомий з Овідієвого *Листа Сапфо до Фаона* (Ovid. *Epist. Her.* XV).

⁸⁸ Nagy, Gregory. *Greek Mythology and Poetics*. – Ithaca, New York, 1990. – P. 252-62. Порівн.: Надь, Грегори. *Греческая мифология и поэтика* / Перев. с англ. Николай Гринцер. – Москва, 2002. – С. 333-41.

⁸⁹ Франко, Іван. *Алькай і Сапфо: Тексти й студія*. – Львів, 1913. – С. 24. Передрук: Франко, Іван. *Збір. творів: У 50-ти томах*. – Київ, 1977. – Т. 9. – С. 361.

⁹⁰ Див.: Буслович, Дора; Персианова, Ольга; Руммель, Катерина. *Мифологические и исторические сюжеты в живописи, скульптуре и шпалерах Эрмитажа*. – Ленинград, 1978. – С. 111-2.

опрацюючи цей літературний сюжет, дебютувала драматичною картиною “Сапфо”. Якщо “Сафо” Лесі Українки залишається найперше зразком мрійливого інфантилізму (достатньо порівняти першу й останню строфу вірша про «хорошу дівчину», котра «в хвилях шумливого моря знайшла своїй пісні кінець»),⁹¹ то “драматична дія” Людмили Старицької-Черняхівської, не зважаючи на свій дебютний характер,⁹² заслужила високу оцінку Івана Франка, котрий назвав її навіть «однією з перлин нашої літератури», вказуючи на те, що «тема сеї драми – пристрасна любов грецької поетеси Сафони до молодого Фаона, який любить не її, а її просту і неталановиту подругу; розпука, резигнація і смерть Сафони в хвилі її поетичного тріумфу, – все те змальовано більш ліричними імпрровізаціями самої Сафони, ніж драматичним способом; градація і перемиї чуття віддані майстерно».⁹³

Починається драматична картина монологом Сапфо. Спершу вона не наважується сказати Фаонові про своє кохання, але тепер готова покласти йому до ніг завойовану поетичним мистецтвом “всенародну славу” і своє безсмертя, аби тільки почути від Фаона єдине слово: “кохаю”. Отож, після звертання до моря, вітру й сонця (в елеґійно-замріяному тоні, що місцями нагадує плач Ярославни зі *Слова о полку Ігоревім*), Сапфо виголошує гимн-молитву на честь Афродіти, а також звернення до Фаона. Обидва ці фрагменти, вплетені в канву “драматичної дії”, є ремінісценціями з творів Сапфо (1 та 31 Campbell).

У своїй *Історії грецької літератури* Михайло Соневицький слушно зауважує, що українська авторка у деяких моментах «нав’язує до автентичних пісень Сапфо», проте на основі аналізу окремих “античних реалій” доходить висновку, що Людмила Старицька-Черняхівська, «очевидно, не черпала основи для своєї поезії безпосередньо з тексту грецької поетеси».⁹⁴ Більше того, використання у драматичній феєрії саме переспівів з Сапфо може вказувати й на безпосереднє джерело натхнення української письменниці, яким, на мою думку, є драма австрійського письменника Франца Грільпарцера *Sappho* (1818), у текст якої також включено “переклади” з Сапфо, зокрема, її пісню-гимн до Афродіти (дія I, сцена 6); у своїх вільних переспівах Грільпарцер не дотримується ритмічного малюнку античного взірця, але посутньо

схоплює його “лірично-піднесений” тон, через що душевний стан Сапфо у драмі Грільпарцера відтворено надзвичайно правдоподібно: включена ода є ліричною прикрасою драматичного дійства, пуантом-“перепочинком” у стрімкому перебігові подій.⁹⁵

Стилістичною паралеллю до Грільпарцерової адаптації з Сапфо може бути “мелодекламація” Людмили Старицької-Черняхівської, до якої написав музику Микола Лисенко.⁹⁶

⁹¹ Див.: Українка, Леся. *Твори: В 10-ти томах*. – Київ, 1963. – Т. 1. – С. 46. Вірш написано 3 листопада 1884 року в селі Колодяжному. Щоправда, до особи Сапфо Леся Українка звернулася знову в останніх роках свого життя, маючи цілковито інший літературний досвід. Мова йде про драматичний фрагмент, який (за аналогією до ранньої поезії Лесі Українки) називають [“Сапфо”] (див.: Українка, Леся. *Твори: В десяти томах*. – Київ, 1964. – Т. 6. – С. 221-5, 239), але який, виходячи з сюжету, краще було б назвати “Сапфо і Фаон”. На підставі збереженого уривку (збереглося 73 початкові вірші) «досить важко скласти собі повну уяву про задум нашої поетеси, але немає сумніву, що цей задум був надзвичайно оригінальний» (Баглай, Йосип. *Легенда про смерть поетеси Сапфо в українській літературі // Українське літературознавство*. – 1971. – Вип. 13. – С. 25). Дія відбувається в домі Сапфо. Сапфо, схилившись над восковою табличкою, пише нову пісню, яку згодом хоче подарувати Фаонові. Сапфо читає йому ново-складену пісню, але Фаон відмовляється прийняти цей твір. Ображена Сапфо кидає у вогонь воскову табличку, на якій вона щойно записала свою пісню.

⁹² Див.: Старицька-Черняхівська, Людмила. *Вибрані твори*. – Київ, 2000. – С. 36-58. Драматична дія “Сапфо” вперше була надрукована в часописі *Житє і слово* (1896, т. 5, кн. II-III).

⁹³ Франко, Іван. З останніх десятиліть XIX в. // *Літературно-науковий вістник*. – 1901. – Т. 15, кн. 9. – С. 114.

⁹⁴ Соневицький, Михайло. *Історія грецької літератури*. Том перший: Рання доба. – Рим, 1970. – С. 364.

⁹⁵ Див.: Rüdiger, Horst. *Geschichte der deutschen Sappho-Übersetzungen...* S. 42-3.

⁹⁶ Див.: Лисенко, Микола. Сапфо, драматичні сцени // Лисенко, Микола. *Збір. творів: У 8-ми томах*. – Київ, 1959. – Т. 8. – С. 271-348. У цьому виданні, річ ясна, зважаючи на політичну кон’юнктуру, не було подано імені авторки слів.

Отож, український позаконтекстуальний варіант “жіночого” прочитання 31-го фрагмента Саффо звучить так:

Богом той мені здається,
Хто сідає поруч тебе,
Навіть ти б став світлим сяйвом,
Завжди темрявий Еребе!

Коли ж я тебе побачу,
Темним стане сонце ясне,
На устах німіє слово
І життя у серці гасне.

Я тремчу мов та лелія
В любих пестошах Зефіра,
І з душі зринають сльози,
І ридас тихо ліра...

Кров пала, тріпочуть перса
І обіймів прагнуть руки,
І росте у серці пісня,
І встають чудові згуки!..

Милувала б цілі ночі,
Цілувала б до упою,
І на груди твої дужі
Впала б спалена жагою.⁹⁷

У своєму вірші Саффо звертається до дівчини. У драматичній картині Людмили Старицької-Черняхівської Саффо звертається до коханого юнака Фаона, щоб, як раніше мовили, “озвучити античну легенду по-сучасному”. Отож, маємо тут повний набір “любовного вуркотання” (його, очевидно, абсолютно нема в оригіналі): «я тремчу мов та лелія», «з душі зринають сльози», «ридає тихо ліра», «росте у серці пісня», і все це виражає “душевні переживання”, які у Саффо на межі колапсу! Правда, є два моменти, які вказують, що маємо справу з “еротикою”: «тріпочуть перса» й «цілувала б до упою». Хоча, з другого боку, якогось іншого тексту вимагати від Людмили Старицької-Черняхівської й не доводиться. Навіть більше, адже тільки за умови довірного (супроти оригіналу) витворення опозиції: жінка *versus* чоловік, «глибокий ліризм віршів, вкладених в уста давньогрецької поетеси,

виняткова музикальність їх метро-ритмічного складу і глибина почуттів ставлять ці вірші Людмили Старицької-Черняхівської поряд з такими перлинами інтимної лірики, як *Зів'яле листя* Івана Франка, поезії Олександра Олеся та Павла Тичини».⁹⁸

Проте, на найцікавіші українські переклади сапфічного вірша “φαίνεταί μοι...” натрапляємо таки поза контекстом легенди про Фаона й Саффо.

Перша несподіванка в тому, що найперший “український” переклад з Саффо було здійснено російською мовою. Автором цього перекладу був Іван Котляревський, котрий, перекладаючи поросійському “оду Сафо”, саме таким чином вказав на стильову різницю між цим перекладом як зразком “високого стилю” та “перелицьованою Енеїдою”, яка не тільки своїм сюжетом, а й мовою може належати навіть до “низового бароко”. Здійснений 1817 року, цей переклад був опублікований щойно у 1843 році в альманахові *Молодик на 1844 год*⁹⁹:

Счастлив, кто близ тебя и о тебе вздыхает!
Кто сладостью твоих пленяется речей;
Кого приветствуешь улыбкою своей!
Бессмертных тот богов в блаженстве превышает.

⁹⁷ Старицька-Черняхівська, Людмила. *Вибрані твори...* с.39-40.

⁹⁸ Баглай, Йосип. Легенда про смерть поетеси Саффо... с.27. Правда, тут, на мою думку, доцільніше було б згадати про “сапфічний аспект” української любовної лірики, зокрема, про вірш “Остання пісня Саффо” Миколи Чернявського (див.: Чернявський, Микола. *Твори: В двох томах.* – Київ, 1966. – Т. 1. – С. 126; вірш написано 1891 року; опубліковано 1931-го), або про “Саффо” Галі Мазуренко (див.: Мазуренко, Галя. *Вибране / Упоряд. Надія Миронець.* – Київ, 2002. – С. 77; первісно диптих “Саффо” входив у збірку *Вогні*, Прага, 1939).

⁹⁹ У *Молодику* друком було подано тільки перші дві строфи, а третю строфу подано в літографованому факсимільному автографі. Під “Одою” дата: «Полтава, апреля 8 дня, 1817 г.» і намальовано було головусього бандуриста в бурсацькому одязі; цей малюнок підписано було старо-церковними уставними літерами: БАНДУРИСТЪ (див.: Кримський, Агатангел. Ода Сафо в перекладі Ів. Котляревського // *Літературно-науковий вістник.* – 1906. – Т. XXXIII, кн. III. – С. 517).

Увижу лишь тебя, жар в теле ощущаю,
 Палящий льется огонь по жилам всем моим;
 Душа смущается, предавшись чувствам сим,
 Язык немеет мой и слова дар теряю.

Темнеет свет в глазах; слух ничему не внемлет;
 Пот холодный на челе; бледнею – чуть дышу,
 В смятении страшусь – в беспам'ятстве дрожу,
 И представляется, что смерть меня объемлет.¹⁰⁰

На думку Агатангела Кримського, який цілісно передрукував “оду Сафо” на початку ХХ ст. у *Літературно-науковому вістнику*, «той переклад... батько нашого письменства зробив дуже зле. Тільки ж для характеристики літературних уподобань нашого поета він не нецікавий. Варто порівняти лише мертвоту російської мови Котляревського в “Оді Сафо” з живістю української його мови в *Перелицьованій Енеїді*».¹⁰¹ Але якщо порівняти цей переклад Котляревського з іншими тогочасними російськими перекладами, до кола яких він належить (зокрема, з перекладами Гавриїла Державіна або Василя Жуковського), то, на думку Павла Филиповича, висновок Кримського «треба визнати занадто суворим», адже переклад Котляревського за мовою наслідує традицію “високого стилю” російських перекладачів, і практично нічим не відрізняється від неї.¹⁰² При цьому варто зазначити, що Котляревський, як і багато інших російських перекладачів, не користувався грецьким першоджерелом (у якому було чотири сапфічні строфи), а здійснив свій переклад за допомогою посередника – французького вільного перекладу Ніколя Буало.¹⁰³

Цікаво відзначити одну тенденцію, яку можна спостерегти у давніших інтерпретаціях Сафо. Як пам'ятаємо, у неї жінка звертається до жінки, а в багатьох перекладачів, для яких переклад міг бути способом висловлювати власні почуття, – чоловік до жінки або (що найпромовистіше виражено в Жуковського) жінка до чоловіка (перший рядок: «Блажен, кто близ тебя одним тобой пылает», і заключні рядки: «В слезах, вся трепещу, без силы, без дыханья, | И жизни лишена!»). Переклад же Котляревського, лексично невиразний щодо цього, може передавати і жіноче, і

чоловіче звертання до коханки. У цьому випадку Котляревський максимально коректний щодо гендерних висловлювань.

¹⁰⁰ Котляревський, Іван. *Поетичні твори. Драматичні твори. Листи.* – Київ, 1982. – С. 216.

¹⁰¹ Кримський, Агатангел. Ода Сафо в перекладі Ів. Котляревського... с.516.

¹⁰² Филипович, Павло. Переклад Котляревського із Сафо... с.53.

¹⁰³ Хоча Буало, як теоретикові класицизму належить особлива заслуга в популяризації трактату “Про високе”, у якому збережено було найвідоміший сапфічний вірш і який він у контексті цілого трактату переклав французькою мовою (1674), проте образ самої Сафо було змальовано негативними рисами в пародії “Герої з романів: Діалог на взір Лукіанового”, яка, наслідуючи “Діалоги неживих” давньогрецького сатирика Лукіана, написана була проти тогочасних “преціозних” романів. Створена вона 1665 року, а надрукована щойно 1701-го, коли померла Мадлен Скюдері – власне об’єкт цієї пародії, котра прибрала собі ім’я Сафо і величалася ним по великопанських вітальнях Парижа (див.: Перепада, Анатоль. Примітки // Буало, Нікола. *Мистецтво поетичне.* – Київ, 1967. – С. 130-2). Ось портрет Сафо, який Буало вкладає в уста Діогена, попередньо назвавши її «чудна манірниця», «ота вшавлена красуня, що вигадала сапфічну строфу», «соромітниця»: Плутон зауважує, що «Мені розмалювали таку красуню, а вона ж бридка», на що Діоген відповідає: «Так, шкіра в неї не рожева, та й риси обличчя не такі вже й правильні. Але зверніть увагу, який дивний контраст між білим і чорним у її очах, вона сама про це згадувала в своєму життєписі». Остання фраза вказує, очевидно, вже не на саму історичну Сафо, а саме на Скюдері. Зрештою, збірний опис Сафо-Скюдері подано через призму змалювання Тізіфони, однієї з трьох фурій, богині помсти, котра «має щось таке нестямно незвичайне і моторошно дивовижне», зокрема «на зріст зависока і куди перевищує представниць своєї статі», «перса... недбало і млосно ховаються попід пахви», одне слово – це «живе втілення моральності», хоча цей «предивний опис» (який, до речі, зачитує сама Сафо) свідчить проте тільки про одне: «Бридоту змальовано тут у всій її довершеності, щоб не сказати в усій її красі». Опис Тізіфони, однієї з еменід, котрі мордують грішників на тому світі, – то пародійний портрет Мадлен Скюдері; такі портрети були модні в галантних романах (див.: Буало, Нікола. Герої з романів: Діалог на взір Лукіанового / Перекл. Анатоль Перепада // Буало, Нікола. *Мистецтво поетичне...* с.93-7).

Цілісно передруковуючи переклад Котляревського, як альтернативу до нього, Агатангел Кримський подав також свою інтерпретацію:

То щастя небесне – сидіти з тобою!
Зрівнявся з богами щасливець такий,
Що жадібно ловить солодку розмову
І осьміх принадливий твій.

Солодку розмову й принадливий осьміх...
Од них мою душу стуманное страх.
Дивлюся на тебе, дивлюся і голос
Мені замирає в устах.

Обличчя горить і скропляється потом,
Ба й трепет холодний мене обгорта.
Я блідну, неначе посухла бадилля,
І чую, як смерть надліта.¹⁰⁴

У 1908 році переклади 24-х пісень Саффо опублікував Іван Франко. Зазначивши у вступній замітці, що в українському письменстві була тільки одна спроба перекладу поезій Саффо – Агатангела Кримського, Франко так висловився про цей переклад: «На жаль, д[обродій] Кримський, як сам зазначає в нотці, держався в своїм переспіву акад. Хв. Корша, хоч подекуди його переклад ближче підходить до грецького, ніж Коршів».¹⁰⁵ Саме в цьому й полягає перекладацька настанова Кримського, котрий принципово “українізував” і формою, і змістом свої інтерпретації, зважаючи виключно на смаки “народної публіки”, мовляв, щоб усім зрозуміло було.

Щойно від Івана Франка починаючи, можна говорити про серйозне осягнення Саффо в українському контексті. Як одну з найкращих рис Франкового перекладу відзначають те, що він чи не перший відмовився від методу “вільного перекладу” (що правда) і перший подав свою пробу сапфічної строфи.¹⁰⁶ Серед інших перекладів був і переклад “Товаришці на спомин”, який пізніше передруковувався без назви:

Видається мені мов з богами рівня,
Муж, що супроти тебе засяє,
І схилившись слухати буде твою
Мову солодку.

Той чаруючий сміх, що аж серце мое
В грудях жахом раптовим сповняє,
Той твій вид, що від нього у горлі мені
Дух запирає.

На моїм язиці завмирають слова...
Ледво чутний огонь мене всю пробіга...
Гасне світло в очах, і ще й вуха мені
Шум заглушає.

Обливаюся потом, і дрож мене всю
Потряс, жовкну вся, як зів'яла трава...
І здається, – маленька хвилина, і я
Впаду мертва.¹⁰⁷

До слова кажучи, теорія і практика сапфічного вірша в Україні починається не від Івана Франка, а ще від Мелетія Смотрицького, теоретичні міркування якого, не зважаючи на їхню “помилковість” (адже Смотрицький розрізняв довгі й короткі голосні в українській мові, чого немає з природи речей; існує натомість постулат про довготу й короткість складів у грецькій мові), вплинули на появу вже на початку XVII ст. сапфічної строфи в силабічному виконанні (наприклад, “Лямент...” Давида

¹⁰⁴ Кримський, Агатангел. Ода Сафо в перекладі Ів. Котляревського... с.516. Цей переклад з Саффо увійшов у збірку “екзотичних поезій” Агатангела Кримського *Пальмове гілля*; прикметним є розміщення цього перекладу в розділі під характерною назвою “Кохання полудоському: уривки з ліричної ілюзії, із життя недегенератів”. Див.: Кримський, Агатангел. *Твори: В п'яти томах*. – Київ, 1972. – Т. I. – С. 49-66 [переклад “Із Саффо” на с.53].

¹⁰⁵ Франко, Іван. Пісні Сафони // *Літературно-науковий вістник*. – 1908. – Т. XLI, кн. V. – С. 627.

¹⁰⁶ Соневицький, Михайло. Франкові переклади з античних літератур // *Записки НТШ*. – Нью-Йорк; Париж, 1953. – Т. 161. – С. 96.

¹⁰⁷ Франко, Іван. *Алькой і Саффо...* с.38-9.

Андрієвича, 1628).¹⁰⁸ Опис українського сапфічного силабічного вірша з'являється тільки в 1736 році в *Поетиці* Митрофана Довгалевського.¹⁰⁹

Використання сапфічної строфи українськими піітами й драматургами в той період дослідники давнього українського віршування пояснюють тим, що віршописці, вживаючи здебільшого 13- і 12-складовий вірш, ймовірно, відчували певний тягар його монотонності й важкості. Виникала потреба підновити, оживити поезію новими ритмами, новими віршованими формами. Важливу роль у цьому процесі відіграла сапфічна строфа, яка принесла з собою «динамічність і урізноманітнення ритміки поетичних творів XVII ст.», адже сапфічна строфа використана в таких класичних творах давньої української літератури, як «Євхаристеріон» Софронія Почаського, «Вірші до Лазаря Барановича» Івана Величковського і навіть у Григорія Сковороди, причому не тільки при перекладі Горацієвої оди «Про спокій душі», а й в оригінальному вірші «Похвала бідності» й «Пісні 8-ій» із *Саду божественних пісень*.¹¹⁰ Окрім того, в українській поезії XX ст. вона зустрічалася в Миколи Зерова (наприклад, «Sapphicus minor») та Володимира Свідзінського (котрий запропонував навіть модифікацію великої сапфічної строфи: «Хто мені повість, у які безодні...»).

Іван Франко, взуруючись на давню розвідку Теодора Кока (Theodor Kock, *Alkaios und Sappho*, Berlin, 1862), відзначав, що «лірична поезія у греків у самих початках, так як і в многих інших народів, була релігійно-обрядова, була витвором релігійного культу і впливом релігійного почуття одиниці в відношенні до вищих від неї природних та надприродних сил», і саме в цьому контексті вказував на «новий рід ліричної поезії» – «жіночу сердечну лірику Сапфони» (очевидно, на протиположність до «мужеської енергійної лірики Алкея».¹¹¹

На теоретичному рівні Франко, можна сказати, був попередником «жіночого дискурсу» у сапфістиці, проте як практик-перекладач підпадав під дію певних стереотипів, змінюючи «гендерні орієнтири» багатьох текстів Сапфо, хоча й усвідомлював, що в піснях Сапфо, «як і слід ждати від жінки, переважає чуття, любов, ніжність, туга та радощі, причім у товариському житті головну роль відіграють її зносини з жінчинами, особливо

з молодими та гарними дівчатами»¹¹². І трохи далі Франко формулює тезу, яку, щоправда, у тексті своєї розвідки не розвиває: «Основним мотивом поезії Сапфони можна вважати любов, і то не лише любов до чоловіка, найприроднішу та найсильнішу у жінок, але також, особливо в старшій віці, любов до жінки, переважно до молодих гарних дівчат».¹¹³

Наступним перекладачем, який, щоправда, виступає найбільшим «пуристом» української сапфістики, є Григорій Кочур. У його перекладах практично нема жодного натяку на те, що можливі якісь еротичні симпатії між жінками. Його переклад «До богів подібний...» – яскраве тому підтвердження (можливо, через такий «гендерний нігілізм» власне переклади Кочура найохочіше передрукують у збірниках та антологіях, призначених для «молодшої читацької аудиторії»):

До богів подібний мені здається
Той, хто біля тебе, щасливий, сівши,
Голосу твого ніжного бриніння
Слухає й ловить

¹⁰⁸ Мелетій Смотрицький, віршознавча спадщина якого і досі несправедливо сприймається як курйоз, у своїй *Грамматиці словенския правилное синтагма* присвячує сапфічній строфі окремий параграф «ω род\ стіха сафійска»: «стіх сафійській п'ятма степенми состоить: первымъ трохеемъ, вторымъ спондіємъ, третимъ дактилемъ, четвертымъ и пятымъ трохеемъ. емуже стіхъ въ родови покоимеждо третемъ стіс\ прилагается стіхъ адонській двома степенми состоящъ: первымъ дактилемъ, вторымъ спондіємъ» (Смотрицький, Мелетій. *Грамматиці словенския правилное синтагма*. – Київ, 1979. – С. 494-5).

¹⁰⁹ «При складанні сапфічних віршів для повної сапфічної строфи потрібно три одинадцятискладових віршів та ще й половину, яку звичайно називають адонієм і яка складається з п'яти складів. У перших трьох віршах цезура ставиться звичайно після п'ятого складу, а каданс випадає на шостому складі» (Довгалевський, Митрофан. *Поетика (Сад поетичний) / З лат. перекл. Віталій Маслюк*. – Київ, 1973. – С. 53).

¹¹⁰ Див.: Сулима, Микола. Сапфічний вірш або строфа у слов'янській поезії XVI-XVIII ст. // *Українська література XVI-XVIII ст. та інші слов'янські літератури*. – Київ, 1984. – С. 224.

¹¹¹ Франко, Іван. *Алькай і Сапфо...* с.6-7.

¹¹² Там само, с.28. ¹¹³ Там само, с.29.

Твій принадний усміх: від нього в мене
Серце перестало б у грудях битись;
Тільки образ твій я побачу – слуга
Мовить не можу.

І язик одразу німіє, й прудко
Пробігає пломінь тонкий по тілу.
В вухах чути шум, дивлячись, нічого
Очі не бачать.

Блідну і тремчу, обливаюсь потом,
Мов трава пожовкла, безсило никну,
От ще недовго й, здається, має
Смерть надлетіти...¹¹⁴

І, нарешті, хронологічно останнім йде Андрій Содомора, котрий, як і Франко, осягає античну поезію не тільки шляхом перекладу, а й літературною есеїстикою, а також оригінальною науковою та літературною діяльністю. Цікаво, що Содомора самотній з перекладачів, котрий подав розгорнуту не-поетичну інтерпретацію 31-го фрагмента Сапфо, через що її, гадаю, варто процитувати повністю, тим більше, що ми побачимо, наскільки теоретичні роздуми можуть конфліктувати – очевидно, мимовільно – з перекладацькою практикою. Андрій Содомора, цілком усвідомлюючи, скажімо, «зворушливу жіночу ніжність», що межує з «палкою пристрасною», про вірш Сапфо пише:

Цей твір теж єдиний у своєму роді: ніхто ні до Сапфо, ні після неї не відтворив з такою точністю і силою тих відчуттів, які проймають людину в мить найбільшого душевного збудження. Сапфо, яка звикла дослухатися до голосу своєї душі, раптом чує, що голос цей обривається. Вона з якоюсь моторошною цікавістю спостерігає себе ніби в ту мить, коли життя, здається, готове ось-ось покинути тіло... Та хоч яка сильна пристрась заволоділа Сапфо, поетеса протистоїть їй. Неспостережливе око не помічало того зворушення, яке сколихнуло колись її душу. Можливо, в ту важку для неї мить Сапфо сиділа, нахилившись над кіфарою, як зображено її на аттичному келиху, й торкалася струн. Пісня має виразний характер імпровізації. Сапфо відтворює свій душевний стан покvapно, але з граничною чіткістю, наче при спалаху блискавки, без слізливих співчуття до самої себе, без жодної поетичної прикраси. Слова, якими обривається пісня, – дуже важливий штрих, але до образу реальної Сапфо,

а не легендарної, що поспішає на Левкадську скелю. Пісня здобула славу ще й у переспіві римського ліричного поета Катутла. Певно, гостре передчуття розлуки, а може, й сама розлука, навіяли цю дивну пісню. А “рівний у щасті з богами” мужчина – це, мабуть, сам наречений, що вже втішається близькістю до якоїсь із подруг Сапфо. Вона ж, їх наставниця, перекавши на струни свій біль, житиме спогадом про прекрасне.¹¹⁵

А тепер сам переклад:

Наче бог щасливим мені здається
Муж оцей, що, сівши напроти тебе,
Сміх принадний твій, чарівливий голос
З уст твоїх ловить.

Гляну я – і серце моє то стихне,
То заб'ється так, що тамує віддих,
Трачу мови дар, на губах розкритих
Слово німіє.

Раптом жар тонкий пробігає тілом,
Зір у білий день мені мла встеляє,
Чую лиш одне – як дзвенить у вухах
Дзвін невгамовний.

Вся тремчу, вкриваюсь холодним потом,
В'яну, мов трава, й, відчуваю, пройде
Мить, одна лиш мить – і, на землю впавши,
Вмру таки справді.

Все, проте, знести хоч-не-хоч потрібно...¹¹⁶

Як не парадоксально, але в українській філологічній науці практично відсутні розвідки, які б висвітлювали українську сапфістику. Один з небагатьох винятків – розвідка Уляни Головач про українські переклади пісні-гимну до Афродіти.¹¹⁷

¹¹⁴ *Золоте руно: 3 античної поезії* / Упоряд. Андрій Білецький. – Київ, 1985. – С. 49.

¹¹⁵ Содомора, Андрій. *Жива античність*. – Львів, 2003. – С. 56-7.

¹¹⁶ Там само.

¹¹⁷ Див.: Головач, Уляна. Українські інтерпретації “Пісні-гимну до Афродіти” Сапфо // *Проблеми літературознавства і художнього перекладу*. – Львів, 1997. – С. 218-24.

Розглядаючи поезію Саффо, дослідниця зауважує, що при перекладі саффічної поезії для перекладача спокуса перелицювання була особливо великою. Це стає зрозумілим, коли взяти до уваги те, що в оригінальному поетичному стилі Саффо гармонійно поєдналися лінія народнопісенна, що для Уляни Головач асоціюється з «граничною простотою і ширістю Саффо», і лінія епічна, яка, як слушно зауважено, набуває додаткової конотації саме в українському контексті, адже після могутнього “бурлексного поштовху” *Енеїди* Івана Котляревського в українській літературі утвердилася традиція “травестійного перелицювання”. Характеризуючи стиль Саффо, дослідниця зауважує, що переплетення епічних і фольклорних елементів не перешкодило поетесі витворити свій ліричний стиль, адже дві складові стилю Саффо служили лише традиційною канвою її поезії. І саме цю канву необхідно було відтворити в перекладі з особливим чуттям міри, не приглушуючи ніде внутрішнього голосу самої поетеси. Проте, сама дослідниця проаналізувала лише відтворення у трьох різних українських перекладах гимну Саффо – Івана Франка, Григорія Кочура та Андрія Содомори – традиційні епічні епітети, що відіграють у вірші Саффо роль більше орнаментальну.

Уляна Головач, зупинившись на розгляді епітетів, опустила чи не найцікавіший момент у відтворенні цієї пісні: Саффо, звертаючись до Афродіти, просить її прихилити до себе не чоловіка, як постає з перекладу Григорія Кочура, а жінку, про що свідчить грецький оригінал, а в перекладах Франка й Содомори збережено нейтральне звертання, яке однаково прикладається і до чоловіка, і до жінки (порівн. подібну “невизначеність” і у перекладі “оди Саффо” Котляревського!). Таким чином, в українських перекладах з Саффо можна назагал спостерегти послідовне вилучення вказівки на гендер, мимовільне моделювання традиційної для української культури гетеросексуальної орієнтації.

Отож, осягнення творчості (і постаті) Саффо в українській літературі не вказує на зв'язок поміж мовою і гендером, а традиція використання образу Саффо не виявляє вербальних стереотипів, присутніх у світосприйнятті і світовідчужанні жінок і чоловіків. Адже від Котляревського до Содомори українська Саффо була “сентиментально врівноваженою”, оскільки українські перекла-

дачі, підсвідомо враховуючи стереотипи сприйняття чужої культури, не зважали на специфіку “гендерної орієнтації” Саффо.

Наприкінці варто нагадати, що “гендерну ідентичність” Саффо, яку раніше визначали як “саффічну патографію”, детально описав Александер Турин у знаменитій праці *Studia Sapphica*,¹¹⁸ вперше проаналізувавши топіку, властиву “патографічній дикції”, як-от: особливості самопочуття, оптичний та акустичний ефекти, раптовість виникнення почуття тощо. Окремі дослідження показали, що певні риси “еротичної патографії” Саффо, а також Катулла, можна віднайти в гомерівській поезії, як описи фізіологічних відповідників розмаїтих афектів (передусім страху й смутку). Зображення за допомогою таких патограм еротичного почуття, зіставлення їх і нагромадження надає двом конфронтативним текстам безсумнівно еротичного характеру, і є справою майстерності як Саффо, так і Катулл, і свідчить – з перспективи пізнішого розвитку європейської літературної техніки – про наслідування мало не канонічне: черпаючи певні деталі з епосу Гомера, Саффо й Катулл витворили насправду досконалі взірці “еротичної патографії”, хоча й гендерно “різнобіжні”. Однак, якщо у новочасній літературі “мистецтво патографії” шанує традицію, то маємо тут рефлексії творчості найперше Саффо.

¹¹⁸ Turyn, Aleksander. *Studia Sapphica*. – Leopoli, 1929. – (“Eus Supplementa”; Vol. VI).

