Библиотека
ЕСТЕТИКА
и ИЗКУСТВОЗНАНИЕ

ЛОНГИН

ЗА ВЪЗВИШЕНОТО

Издателство
Наука
и изкуство

„За възвишеното“ като поетика

Два смисъла се преплитат в названието поетика: 1) нормативна теория на художествената словесност и по-специално на литературните жанрове и 2) нормативна теория на поезията, на поетическите жанрове. Както говори самият термин, вторият смисъл е античният. Именно според него поетики са едноименната книжка на Аристотел, известното Хорациево послание в хекзаметри и откъсът от съчинението на епикуреец Филодем „За стиховете“, открит в овъглена рола от Херкулан. Това са поетиките, достигнали до нас от антично време. Знаем и за други, писани от перипатетици и стоици.

Що се отнася до художествената проза, работата на поетиката се върши от реторическата теория. Един вид прозаическа поетика откриваме в „Реторика“ на Аристотел. По-специално я разработва съчинението „За стила“ на Теофраст, по-късно анонимната римска „Реторика за Херений“. Поетика в широкия смисъл на думата започва да се създава в античността, когато бива вдигната преградата, отделяща поезията от прозата. По всяка вероятност това става в I век пр. н. е. Прозаическата проблематика се разглежда наравно с поетическата не толкова в реторическите трактати и литературните писма на Дионисий Халикарнаски и „Обучението на оратора“ на Квинтилиан, колкото в загубеното съчинение на Цецилий „За възвишеното“, в малкия трактат „За стила“ на Деметрий и по особено характерен

начин в приписаното на ретора Касий Лонгин съчинение, което се представя в настоящата книга. Това са античните поетики в широкия смисъл на думата. Така че като нормативна теория на художествената словесност гръко-римската поетика няма нито затворена история, нито отчетливи граници.

„За възвишеното“ на Псевдо-Лонгин е било малка книга, станала още по-малка с изгубването на около 20 страници от най-ранния ръкопис, с който разполагаме (Parisinus gr. № 2036 от X век). Загубата (около 2/5 от цялото) е неотстранима, тъй като всички останали ръкописи произлизат от този. Лакуните може би засилват въздействието на творбата, написана развълнувано и неусловно. В античността за нея не са правени отзиви, във Византия, макар че ръкописите говорят за ползването ѝ, тя е спомената само веднъж — в коментар от XIII век към съчинение на Хермоген. В 1554 г. Робортело прави първото печатно издание на „За възвишеното“, а в 1634 г. Пинели го превежда на италиански. Трактатът се прочува с френския превод на Боало в 1674 г., за да стане за около 150 години една от най-авторитетните книги по поетическа теория за западния свят.

Ако за нас днес съчинението е анонимно, до началото на XIX век по некритичното приемане на указаното в средновековните ръкописи за негов автор се счита реторът от III век от н. е. Касий Лонгин, наречен от софиста Евнапий „жива библиотека“ за огромната си начетеност. Лонгин преподавал реторика в Атина. Станал доверено лице на палмирската царица Зеновия, той е осъден на смърт от римляните при потушаването на местно въстание (273 г.). Още в XIX век става ясно, че Касий Лонгин не може да бъде автор на съчинение с полемичен нерв като „За възвишеното“; разсъждения за упадъка на красноречието, причинен от липсата на гражданска свобода, биха били немислими във времето на император Аврелиан (270—275 г.). При това авторът в основния ръкопис е означен с името Дионисий Лонгин, докато реторът се нарича Касий. В 1808 г. издателят Амати забелязва, че в края на базисния кодекс от Париж името е повторено, но вече като Дионисий или Лонгин. Същото „или“ се открива и в друг ръкопис (Vaticanus 285), а в трети (Laurentianus) съчинението направо е наречено анонимно. „Или“ показва, че преписвачът

се е колебал към кой известен автор да отнесе съчинението, правейки по този начин само предположение.

Като следствие на този тексткритически извод започват поредица предположения за авторството на „За възвишеното". Те продължават и до днес. Натрупани са доста имена — Дионисий Халикарнаски, Плутарх, Елий Теон, Хермагорас, Дионисий от Пергам (т. нар. Атик), Елий Дионисий от времето на Антонините. Има нови защитници на авторството на Касий Лонгин. Спори се и за ред детайли, които биха разбулили тайната на авторството — дали е автентичен пасажът за юдейския законодател в гл. 9 и кой философ се има пред вид в гл. 41, дали Филон Александрийски, както предлага Едуард Норден.

Пред трудно постижимото откриване на автора трябва да се предпочете по-сигурно даденото в текста указание за времето на неговото написване. Дори при наличието на немалка загубена част не може да бъде случайно, че в „За възвишеното" не се споменават автори и събития, по-късни от втората половина на I век от н. е. Разсъжденията за упадъка на красноречието, за липсата на политическа свобода и за развалата на нравите очевидно са отглас от същата дискусия, в която са участвували Сенека Стари, Петроний, Квинтилиан и Тацит, всички живели в I век от н. е. Мислимо е авторът на „За възвишеното" да е техен съвременник. За това говори още личният стил на съчинението, полемичният нерв, изразяващ настроенията на една особено мислеща интелигенция, към която, от една страна, принадлежат писатели с модерно перо, като Сенека Млади и Тацит, а, от друга — личности с умерен, но също тъй личен почерк, като Квинтилиан. Има много общо в примиряващата противоположности тънка наблюдателност на Квинтилиан и Псевдо-Лонгин. Най-после, понеже се открива с критика на едноименното съчинение на ретора Цецилий от Калеакте, „За възвишеното" би трябвало да е написано в непосредствена близост по време с дейността на този ретор. А Цецилий е съвременник на Дионисий Халикарнаски, преподава реторика в Рим по времето на Август.

Ето и резултата от предположенията, основаващи се на текста. Грък по произход, авторът на „За възвишеното" живее вероятно в Рим по времето на император Ти-

берий. Той се пренитава като преподавател по реторика. За целите на частното реторическо обучение за своя ученик Постумий Теренциан (очевидно от богато и знатно семейство) той написва този малък трактат. Постумий има достатъчно познания по реторика и стилистика. Затова учителят не се разпростира в подробности. Целта е да му даде последна шлифовка като бъдещ обществен деятел. (Подобни са целите и на Квинтилиановото „Обучение на оратора".) Псевдо-Лонгин не е случаен човек. Както се разбира от текста, той има вече работа за Ксенофонт (гл. 8), два труда по въпроса за т. нар. „свързване на думите" (гл. 39), а нашият трактат може би непосредствено продължава в друг — за патоса (гл. 44). Изобщо той е човек с позиция, привърженик е на школата на ретора Теодор, учителя на Тиберий. Тя ратувала за по-умерено ползуване на образците на миналото и воювала с школата на Аполодор от Пергам, настроена нормативно и пуристично, твърде привързана към стилистиката на големите атически автори от IV век пр. н. е. Към тази школа принадлежали Цецилий и Дионисий Халикарнаски. Псевдо-Лонгин е удивително начетен човек — в опазената част от съчинението той цитира повече от 50 автори. Макар и с определен възглед по въпросите на реторическата теория, той се показва като мислител с широк кръгозор и гъвкав критерий.

„За възвишеното" възниква с конкретна практическа цел не толкова да даде систематични знания по реторика и поетика, колкото да убеди в значението на засяганите въпроси. В този смисъл то е не трактат, а протрептична* философска проза. Оттук и оправданието за нестрогия начин на изложение. Интимният тон и живото слово на съчинението трябва да се обяснят и с факта, че то е hypómnema, лична наброска, писана не с намерение да бъде издадена. Неин адресат е преди всичко Постумий Теренциан, едно частно лице. С него просто се беседва. Протрептичното настроение върви ръка за ръка с критическия тон. „За възвишеното" се открива като полемичен опус. Цецилий е написал книга „За възвишеното", но тя не задоволява, не може да служи, защото е откъсната от практиката (гл. 1), може би понеже е суха и учена. Текстът на Цецилий не е достигнал до нас,

* протрептичен (стгр.) — предназначен да подбужда.

тъй че не можем да проверим правотата на Псевдо-Лонгин. Съвсем ясно е обаче, че той пристъпва към писане, за да разработи темата за възвишеното не като Цецилий, да се покаже по-полезен за читателя и може би по-верен на художествената практика.

„За възвишеното“ се поражда от критически импулс и практическа нужда, но все пак развива определена тема. В този смисъл книгата е и трактат. Авторът определя своята категория още в първата глава. След това поставя въпрос за нейната усвоимост. Няколко глави са посветени на пороци на възвишеното, след което в гл. 8 са изложени петте източника на възвишеното. Нататък те са представени по-подробно, макар и не в строг ред. Много от привежданите примери са повод за едно или друго отклонение. В частта от гл. 15 до гл. 32, в която се представят въпросите на образността и реторическите фигури, мимоходом са направени ред сравнения и характеристики на автори и творби, които засенчват основното изложение. Традиционната реторическа стилистика определено отстъпва на направените на нейната основа оригинални критически екскурси. В последните глави Псевдо-Лонгин се заема с петия източник на възвишеното. Но отново темата е развита в отделни избрани страни за сметка на ред ценни отклонения. За финал служи диалогът с неизвестен философ, който обяснява упадъка на съвременното красноречие с липсата на гражданска свобода. Самият автор противопоставя друга теза — причината трябва да се търси вътре в човека, в лошите страсти, в това, че той дава воля на своята егоистична природа.

Можем ли да разбираме „За възвишеното“ направо от самото него, без да се питаме за историческия контекст, който го е породил? Разбира се, че можем. Подобен прочит е по-ефикасен, макар че често е исторически неверен. Историческият може да се окаже мъртъв. Текстът на „За възвишеното“ оставя впечатление за развълнувано романтическо отношение към литературата, за известен импресионизъм, който контрастира на хладното анализиране, известно ни от Аристотеловата „Поетика“. Откъде е дошла тази особена позиция, доколко антична е и кое от развълнуваността принадлежи на Псевдо-Лонгин, а кое е ефект от нашето собствено разбиране за литература, което неусетно приписваме и на този текст.

„За възвишеното“ има своя самостоятелна стойност и особено място в историята на античната литературна мисъл. То наистина е опит за поетика на субективно преживяната творба, както казва един съвременен литературовед (Ернст Роберт Курциус), искра, останала незапалена в антично време. Независимо от това то продължава линии, задължено е на дълго развитие. Разбирането му без оглед на историческия контекст е все пак рисковано.

Може да се отиде съвсем назад в V век пр. н. е., когато софистите се занимават стихийно със стилистика, а Горгий с една първа класификация на реторическите фигури. Те изглежда не са били много систематични. В IV век пр. н. е. за целите на висшето реторическо образование Исократ развива по-цялостна теория на реторическата проза. Както вече се каза, античната теория на художественото слово се ражда в две половинки, които дълго време остават несъединени — като теория на прозата (реторика) и като теория на поезията (поетика). Поезията е по-възрастна от художествената (реторическата) проза, но нейното осмисляне следва реторическото. Аристотел създава първата „Поетика“, за да запълни една липса. Той обаче пише и „Реторика“. Сравнена с „Поетиката“, тя е по-систематична между другото, защото се опира на традиция.

Като казваме, че античната теория на художественото слово се ражда разкъсана на поетика и реторика, би трябвало да добавим, че в тези две половинки има ред други елементи, които от наша съвременна гледна точка не принадлежат на поетиката в широкия смисъл на думата. Понеже в Аристотелово време представата за художествена литература е все още неоформена и като поезия, и като художествена проза, тя се наблюдава в комплекс с други по-едри единства. В „Поетика“ на Аристотел откриваме не само теория на жанра, разсъждения за природата на литературната творба и за поетическата образност, но и класификация на граматически категории. Респективно Аристотеловата „Реторика“ се занимава с качествата на реторическия стил, с красивото в словесна форма, но и с антропологически въпроси. Също като неизвестната ни реторика на Исократ от същото това време Аристотеловата теоретизира не само върху реторическите средства и цели, но и върху това, за което се говори в едно реторическо слово. Или

при обхващането на своя предмет и в съдържателен план, изпитвайки затруднения при осъзнаването на специфичната реторическа съдържателност, тази теория я подменя с нещо общо, най-вече с човешкото обществено поведение. Така в зараждането си теорията на художествената проза се чувствува задължена да теоретизира по проблеми на обществото, защото обществото е кадър и общо съдържание на трудно отделимото като нещо само за себе си реторическо слово.

Като се движи в две отделни русла — това на поетиката и на реториката, античната теория на художественото слово има две цели в своето историческо движение: 1) да достигне до общо виждане за художествена литература и 2) да постигне по-специфично разбиране за поезия и художествена проза.

Движението в руслото на реториката е по-ясно. В Аристотеловата теория на реторическия стил се защищават качествата на един общ най-добър стил. Можем да го наречем класически. Според Аристотел словото трябва да бъде ясно, изпълнено с чувства (páthos), да отразява характер (éthos) и да съответствува на някаква ситуация (prépon). Както естетическият критерий, така и специалната стилистична мярка за оценяване на ораторското слово у Аристотел са подчинени на познавателен принцип, а той от своя страна на общественото практикуване на словото. В своето съчинение „За стила“ Теофраст прави крачка назад, що се отнася до реторическото съдържание. Той изоставя въпросите, отнасящи се до третирания в словото човешки живот. Вниманието му е насочено към реторическата стилистика, разглеждана нормативно-систематически. Доколкото може да се разбере по неголемите фрагменти от това важно съчинение, в него е обогатено учението за качествата на добрата реч. Също като Аристотеловата с нормативна тенденция Теофрастовата реторическа поетика налага едно умерено прозаическо слово на добър елински език, ясно, убедително, съобразено с обстоятелствата. Това е норма за единно „художествено“ поведение, зад която прозира нормата на утвърдено културно поведение. Второстепенните качества на словото у Теофраст обаче са повече, чрез тях се допускат повече възможности за изказ, по-голямо разнообразие от стилове. Теофраст говори за качества като нагледност и украсеност, различава

сладостен, величав и мощен стил. Критерият не е така стабилен както у Аристотел, вече се настоява за емоционално въздействие, промъква се субективен критерий.

Въз основа на Теофрастови дистинкции в античната теория на реторическата проза по-късно се разработва учението за трите стила — величествен, среден и нисък. В ясен вид за пръв път то се застъпва в споменатата „Реторика за Херений". Един вид типология на стиловете, това учение служи за основа на античната поетика на прозата. Самата типология има разни варианти — Дионисий Халикарнаски говори за суров, гладък и общ стил, Деметрий в „За стила" — не за три, а за четири основни стила. Но така или иначе категорията „възвишено" от нашия трактат е преминала именно през тази типология.

Понеже се основаваме само на фрагменти от загубени съчинения, не можем да проследим точно развитието на елинистическата поетика в перипатетическата и стоическата школа. Известно е, че следвайки подобно деление в реториката, в своите поетически трактати перипатетиците се занимавали с три предмета — поета, поетическата творба като съдържание (т. нар. póiesis) и стиховете като форма на произведението (т. нар. poiémata).

С усложняването на художественото възприятие в елинистическата поетика се усложнявало разбирането за поетическата творба, а ведно с това и прилаганите критерии за оценка. В стоическата поетика също отделяли формата от съдържанието и работели с няколко критерия. Така според една стоическа рецепта (на Аристон от Хиос) доброто поетическо произведение се преценявало по умелата си композиция, сериозните мисли, вложени в него, и благозвучния си език. Основният спор в елинистическата поетика е за това, как да се оценява литературната творба (но това значи да се спори косвено за нейната природа) — дали с външен критерий (сериозност на вложените мисли), дали формално (композиция и благозвучие), дали и така, и иначе, или най-после въз основа на особеното съчетание на двете. Изглежда, най-далече в изработването на комплексен поетически критерий в епохата на елинизма е отишъл споменатият вече поет и философ-епикуреец Филодем, който в спор със стоическата поетика отрекъл пряката утилитарна цел на поезията. Решително издигнал насладата като нейна

цел. Филодем настоявал, че тази цел се постига не чрез прекрасна форма, нито със сериозно съдържание, а от връзката на двете.

В елинистическата поетика откриваме подобни брожения, както в съвременната литературна теория. Нали не пресилваме позицията на Филодем? Дори в епохата на елинизма дихотомията „форма—съдържание" не е така ясно изразена, както в съвременността. За съдържание се употребяват няколко термина, които представят различни страни от комплекса на съдържанието. Но най-важно — съдържанието не се мисли за специфично художествено. Това, което казахме за Филодем, ако е извлечено вярно от неговите фрагменти, е голямо изключение. Освен това елинистическата поетическа теория е несамостоятелна, заема, приспособява термини, цели чужди позиции. Споменатият по-горе термин „композиция" е зает от реторическата теория, това е т. нар. sýnthesis („съчетаване"), което в реториката има друг смисъл. Няколкото термина за съдържание на свой ред идват в поетиката от философската теория.

Особено влияние върху елинистическата поетика и литературно-критическа практика оказват разработваните край философията граматически теории. Така развитото от Аристофан Византийски учение за аналогията като принцип за правилно изменение на съществителното в системата на склонението бива пренесено от Аристарх в литературната екзегеза и става основа на покъсния атицистичен нормативизъм. Аристофан се противопоставил на Хризиповото учение за аномалията, което също свързано с наблюдаване на езика настоявало за разнообразието на езиковите явления и невъзможността да се подчинят на определена норма. Това учение също бива пренесено в областта на литературния анализ и теория. Споровете между аналогисти и аномалисти са по-добре засвидетелствувани по римски материал. Но ясно е, че в епохата на елинизма тези две противоположни граматически учения помагат за изграждането на два фронта и в поетиката: 1) на нормативното традиционно виждане, което търси образци и твърди критерии за преценка (то довежда до класицизма в елинистическото изкуство и до обожаването на атическите писатели от IV век пр. н. е.), и 2) на зачитането на практиката, на реалното многообразие на явленията, по особен начин

на съвременността и на живото слово. Псевдо-Лонгин принадлежи на течение, което е по-близо до втората линия.

Така че не по посоката на спорове за отношението на форма и съдържание протича развитието на елинистическата поетика и реторическа теория, а в тези конкретни фронтове. Именно в тях лека-полека бива вдигната преградата между поезия и проза. Самата практика помогнала за това. Реторическата проза се откъснала от обществените си задачи. С крайностите на т. нар. „азиански стил" в нея нахлула неумерена поетическа образност. Обратно, поезията се реторизирала и ако за това ни липсват добри примери от Гърция, голямата поезия на Августовото време предлага великолепни реторично обагрени творби, като Вергилиевата „Енеида" и „Метаморфози" на Овидий. За теорията сме зле осведомени. В един фрагмент на Посидоний, мислител от величината може би на Аристотел, се твърди, че достойнствата на поетическото и прозаическото слово са едни и същи, че се различавали само в количествено отношение. Но дали само на равнището на художествения език бива открито в елинистическата поетика единното битие на художествената литература? В I век от н. е. в трактата „За стила" на Деметрий се говори и за поезия. Впрочем и Аристотел в „Реторика" дава множество примери от поезията. Така че откритието е не мисълта за общата природа на художествения език, разглеждан като набор от особени изкази, нарушаващи всекидневната езикова практика, а в общия критерий за художественост, с който може да се подхожда и към поетическа, и към прозаическа творба.

Голямата заслуга за налагането на подобен критерий принадлежи вероятно на лошо опазилия се стоически философ Посидоний. Псевдо-Лонгин върви като че ли по неговия път. Мярката между аналогия и аномалия, между стоицизъм и платонизъм, развълнуваният стил сочат към Посидоний, към Родос, където е била неговата школа. За съжаление връзката не може да бъде убедително удостоверена. Остава резултатът на „За възвишеното". Ако трябва да го формулираме накратко, той се изразява в намиране на единен критерий за подход към словесната художествена творба.

Какво е съдържанието на обсъжданата категория?

Псевдо-Лонгин е дал ред определения, разяснения и примери. Възвишеното е термин с комплексно съдържание. За това говорят многото думи, послужили за определянето й в старогръцкия оригинал. Те са повече от десет. Едни са пряко свързани с думата слово, което сочи произхода на термина, явил се, както се разбра, в реторическата теория, за да означи т. нар. „висок стил". По други съставки на термина става ясно, че с него се сочи естествената човешка наклонност, талантът, изявяващ се в нещо високо. В трети род назовавания на категорията в оригинала на „За възвишеното" е означено обективно високото, голямото, великото, великолепното и сериозно достойното. Най-после възвишеното се представя с „удивително", „изумяващо", извеждащо извън реда и обикновения ход на нещата. За противоположност категорията има в трактата ниското, обикновеното и простоватото. Ако може да се определи като изумяваща, моментално въздействуваща изразителност, нейна противоположност е невъздействуващата баналност.

Между многото значения, които се преплитат в категорията, изпъква едно основно — естетическото. Качество на обективния свят и на литературната творба, възвишеното е самото „красиво", нещо дадено и същевременно постигано в творчески акт. Авторът на „За възвишеното" фактически е подменил традиционната елинска категория за красиво (kalón) със заетия от реторическата теория термин „възвишено" и ние разбираме защо. Традиционното „ kalón" е качество на студен, нединамичен свят, предполагащ съзерцание, бавно, умозрително възприемане. „Възвишеното" е динамично, мълниеносно въздействуващо красиво. Можем да кажем, то е красивото, в което се отчита емоционално-субективният акт на неговото познаване.

Още в началото на трактата авторът определя двойнствено своята категория — като някакъв връх и изключителност в словото, а, от друга страна, като нещо принципно удивително, довеждащо до изумление. Т. е. то е и само по себе си, и в отношение към един субект; от друга страна, то е дадено в словото, но е нещо по-общо. В гл. 2 изрично е казано, че в повечето случаи природата била самостоятелна в тази изумяваща възвишеност.

В трактата е особено наблегнато на въздействието

върху възприемащия субект. В повечето случаи възвишеното се определя чрез емоционалното състояние, до което довежда. Въздействието, развълнуваността са критерии за наличието на възвишеност. Но би трябвало да забележим, че Псевдо-Лонгин представя и възвишения предмет, възвишен обективно и независимо от въздействието, което произвежда. Според автора съществуват принципно ниски обекти — те не бива да се допускат в художествената зона. Изобщо художествената целесъобразност в трактата се мери с отдалечаването от ниското, баналното и ежедневното. А обективно възвишено — значи красиво и подходящо за изобразяване — е божественото в света, онова, което надхвърля тясно човешкото. Природата била въвела човека „в живота и вселената като че за велик празник, за да бъде зрител на нейната целокупност". Както и един друг пасаж от току-що цитираната гл. 35, това, че се удивяваме на големите реки и Океана, на небесните светила и изригването на Етна, убеждава, че Псевдо-Лонгин влага космологическо съдържание в своята категория. Това връщане към Платон, което става вероятно чрез посредничеството на стоика Посидоний, е връщане към космологизма на ранната елинска мисъл. Същевременно то действува като отрицание на наченките на реалистическа естетика в епохата на елинизма. В изречението „ние се удивяваме не на малките поточета, макар че те са бистри и са ни полезни" е преобърната естетическа максима на Калимах. Пред дребното, полезното съвременно словесно творение Псевдо-Лонгин предпочита огромния Омир.

Така че естетическата основа на категорията „възвишено" в нашия трактат се разбира космологически. За художествената творба естетическото значение е трансцендентна стихия, която ѝ осигурява значително съдържание, висока смисловост. Това са високите значения на самото битие, които, както се твърди в гл. 36, са вложени чрез словото в човека. Затова и човекът е определен като zôon logikón (словесно, смислово същество). Самото изкуство като празник на причастяване към високите значения на битието е нещо извън ниския всекидневен ред на човешкия живот. Гледано и като творчески акт, и като възприемане, то представлява извисяване. Като казваме изкуството, не сме точни. Псевдо-Лонгин мисли йерархично — изкуството на словото за него стои над

музиката и скулптурата. „В статуите се търси подобие с човека, докато... в словото се изисква онова, което надвишава човешкото“ (гл. 36). Както и „музиката е само неистинско подражание и копиране на убеждението, а не ... същинско дело на човешката природа“ (гл. 39). Същността на човешката природа е вложеният в нея lógos, който я влече към над- и извънчовешкото. В този смисъл само литературата е истинско високо изкуство. Нашият автор се аргументира според една система, известна ни от късния Платон („Закони“ 899 d) и развивана по-късно от стоическата философия.

И тъй възвишеното е природа и по природа. Що се отнася до проявата му в света на човека, то се изразява във високи мисли за достойни предмети и високи чувства, във възвишени импулси. Самият творчески акт е импулс към извисяване, присъщ на човешката душа. Както и възприемането на словесната творба е акт на излизане извън себе си, на раздвижване и извисяване. С представянето на възвишеното като емоционално движение на душата Псевдо-Лонгин започва да напуска космологическата гледна точка и да навлиза в конкретната сфера на специфично литературното начало. Възвишеното се оказва напор към изразяване в словесна форма, мълниеносно очарование от вече изразеното. То става лека-полека човешка работа. Така контекстуално литературата е определена като особена емоционалност, водеща до изразяване. Това разбираме при формулирането на петте източника на възвишеното в гл. 8. Ако първите два, принадлежащи на природата, са възвишените мисли и вдъхновеният патос, то те са не само източници, но и признаци на художественото слово, което на свой ред не само е породено от високи мисли и чувства, но ги притежава и внушава.

Не бива да очакваме от Псевдо-Лонгин да различи емоционалността извън словото и условния патос в словото. Страстите според него принадлежат на природата, но природата не е противопоставена на словото, защото сама е високоосмислена и страстна. Така е още у Платон. Художественото слово е преди всичко великолепно повторение. За да говори за специфично естетичното, за художественото, авторът на „За възвишеното“ трябва да каже „от друга страна“. Изкуството е възвишено, т. е. прекрасно, доколкото е природа. От друга страна,

то се изразява в метод, нещо специално е, набор от правила, техника, мярка, знания и усет, кое е подходящо в даден случай. Самата природа не обичала случайното, нито била крайно неметодична. Т. е. поетическата възвишеност е нещо друго, различно от природната, но все пак утвърдено от нея. За Псевдо-Лонгин природата и даденото по природа възвишено не са интегрирани в реда, както е при Аристотеловото красиво. Те са донякъде противопоставени на реда-метод и са дори привлекателни е изумяващия си хаос.

Що се отнася до възвишеното в словесната творба, негов източник са и подходящият избор на благородни изрази, на фигури на речта и мисълта, както и правилното съчетаване на всичко в целостта на произведението. В този пункт започват неизбежните вътрешни противоречия в аргументацията на Псевдо-Лонгин. Ако чрез категорията „възвишено" красивото е представено като висока мисъл и силно чувство, като нещо рядко и изключително, явява се и друго красиво, т. нар. „подходящо" (préron), оценъчна категория, завещана на автора в традицията на перипатетическата реторика. От какво се поражда противоречието? Préron е изискване в творбата да се отчита някаква конкретна ситуация. Наистина реторическото произведение е по-зависимо от всекидневните обстоятелства (tó praktikón), докато поетическото се създава с оглед на вечно признание пред колкото се може повече слушатели (гл. 7). Но все пак общо гледано красиво е не само общоважащото и винаги по подобен начин изумяващото „изключително", но и това, което е подходящо, преди всичко правдоподобното. Затова, макар че ежедневното и низкото трябва да се избягват в творбата, тъй като са принципно неестетични, ако се представят по уместен начин, те могат да станат художествено пригодни. Самата художествена изразителност издига ежедневното над ежедневието и го прави естетично.

Специфично красивото, или, казано с термина на нашия трактат, специфично възвишеното, е някаква уместност в изобразяването. Тя се проявява преди всичко в съобразяване с външни обстоятелства — тази насока важи повече за реторическата творба, отколкото за поетическата. Уместността, на второ място, се изразява в ползуването на определена, утвърдена от практиката

стилистика. Псевдо-Лонгин е отделил толкова място за т. нар. реторически фигури, защото според него специфично красивото в словесната творба се постига чрез особен художествен език. Творбата е преди всичко друг начин за изказване, въздействуваща изразителност, с която се постигат две цели — вълнува се, издига се емоционално слушателят (изкуството е вълнуване), но се дава и познание, експресивните средства са аргумент, с тях се убеждава дори по-добре, отколкото със силогизъм (изкуството е познание).

Специфично красивото се изразява най-после в съчетаването на всичко друго в целостта на творбата. Това е т. нар. пети източник на възвишеното. Като казва „съчетаване" (sýnthesis), Псевдо-Лонгин разбира обикновеното съчетаване на думи, но и на разнообразни стилистически средства, разбира композиция, това, което днес наричаме структура, както и нашето толкова противоречиво понятие форма. С този постулат специфично (т. е. художествено) красивото се разкъсва между особения експресивен език, подходящото му ползуване и самото построяване на творбата като език, но и като нещо друго, като особено съдържание, като смислова структура. Възвишеното е уместна построеност. В гл. 10 Псевдо-Лонгин се е изказал по-ясно в примера с прочутото стихотворение на Сафо — творбата е специфично съчетаване на действителни елементи, които носят в себе си възвишеното. Слушателят отначало е привлечен от отделните елементи, а после от съчетаването им. Самият творчески акт — правенето на творбата, постигането на възвисеност, се състои най-напред в отбор — художественият обект е отбрана и с това вече променена действителност, а после в съчетаването на отбраното. В случая със Сафо успехът се дължи на съчетаването на противоположности, бихме добавили, в изграждане на ред от противоположни положения, който подчертава целостността на изобразеното в стихотворението любовно преживяване.

И все пак специфично красивото не може да се постигне само по пътя на съчетаването. Художественото творчество не е просто занаят. Нужно е да бъде налице и обективно красивото, действително възвишеното. Както и, обратно — с т. нар. съчетаване, само по себе си агент на възвишеното, то може да се постига в извест-

на степен дори когато липсват другите негови прояви. Бихме ги изброили — отборът на реално възвишени елементи, уместността, творческото вдъхновение и изключителният смисъл, отражението на целокупността на света. Определено противоречиво, специфично красивото, възвишеното, в словесната творба е нещо, което е външно и не ѝ принадлежи, но и нещо, което е вътрешно и ѝ принадлежи. Редно е да забележим, че на места авторът на „За възвишеното" преодолява тази дихотомия. Той я преодолява за сметка на втората страна, на съчетаването, като твърди, че както възвишените мисли и патосът, така и то е просто вложено в човешката душа. „И няма ли да приемем, че съчетаването на думи е един вид хармония на езика, вродена в човешкото същество. . . С единението и многообразието на своите звуци тази хармония заразява слушателите с патоса на ретора и ги привлича към съучастие с него" (гл. 39). Казва се, че не само възвишените мисли и патосът са по природа, но и съчетаването. С тази редукция Псевдо-Лонгин преодолява пропастта между обективно възвишеното и специфично възвишеното.

Изобщо в неговата естетика не е налице грижа да се формулират по специфичен начин признаците на художественото. И все пак това е направено на равнището на художествената образност. В „За възвишеното" може би за пръв път така решително в античната литература поезията и прозата са срещнати в отчета на това, което и от нас тихомълком покрай емоционалността се счита също за негов основен признак — образността. На тази основа Псевдо-Лонгин събира в названието „ретор" поета (poietés) и прозаическия писател (syngraphéus). Обединяващият признак е художественият (реторическият) език, който според него употребяват двамата. Става дума не за различните фигури на речта и мисълта, а за техния принцип, за самата образност. Авторът може да разсъждава по този въпрос, защото разполага с термин — стоическото phantasia. В стоическата логика то означава представа и изобщо представност. Както говори и днешната употреба на думата („фантазия"), то представя въображението, разбира се, и творческото въображение. По закона на пазещото полисемията елинско слово думата в Псевдо-Лонгин означава не само образното въ-образяване, но и образното из-образяване,

като замества по-ранното eidolopoiía, за да означи принципно езиковата образност. Но ясно е, че терминът пази и другите си значения, че означава контекстуално и субективната дейност по постигането на образа, емоционалното състояние на особено представяне, чийто продукт е словесната образност. В гл. 15, посветена на този въпрос, авторът формулира phantasía като всяко мисловно състояние (ennóema), способно да породи словесен израз. Понеже „словесен израз" (lógos) в оригинала може да бъде синоним на „произведение", което от една гледна точка е именно голям, сложен словесен израз, това означава, че произведението е следствие от импулса на phantasía, на особеното състояние на мисълта, водещо до словесно оформяне. Поезията и прозата се оказват свързани на тази основа. Псевдо-Лонгин отбелязва евентуалната разлика в целите на реторическата и поетическата образност. Но в края на краищата и двете водели слушателя „до някакво емоционално състояние". Кръгът се затваря — спецификата на художественото слово, специфично красивото е определено в трактата посредством пораждащото образност въображение, която на свой ред поражда у слушателя особено емоционално състояние. Ще си позволим тази редукция — следователно художествената словесност е определена от присъщата ѝ образност и емоционална въздействена сила. Дали това определение е коректно, е друг въпрос. То тръгва обаче от Псевдо-Лонгин.

Както се разбира, авторът е развил в своята поетика една контекстуална естетика. На това скрито ниво категорията „възвишено" получава значението „красиво". Красивото се разбира, от една страна, онтологически, от друга, като отношение на субект и обект, т. е. гносеологически. Именно на този втори аспект служи категорията „възвишено", която психологизира и гносеологизира традиционното елинско разбиране за красиво, подготвяйки го за развитие, предстоящо в патристическата и средновековната християнска естетика. Особеното е, че традиционният елински обективизъм и елинистическият субективизъм при разбирането на красивото са се съчетали в „За възвишеното", като са се разколебали взаимно и са създали среда за свободна артистична недогматична оценъчна дейност. Онтологическата гледна

точка не е позволила на Псевдо-Лонгин да достигне до естетика на изкуствата. Другите изкуства са подценени за сметка на словесното, обявено за изкуство par excellence. Поради тази причина „За възвишеното“ е ограничено като естетика на литературата. Онтологическата естетика обаче не е попречила да се постави въпрос за специфично красивото, основата на словесната художествена специфика. На този въпрос не е отговорено еднозначно, а с отместване към взаимно допълващи се гледни точки. Срещу строгата онтологическа естетика, за да компенсират нейната непригодност за конкретен анализ на словесна творба, в трактата на Псевдо-Лонгин се възправят опитите за ред други естетики — на творческия акт и възприемането, нормативно-класицистична, естетика на творбата, дори наченки на генеративна естетика. Тези естетики едва ли могат да се построят отделно, те по начало не се изключват. В нашия трактат те преливат една в друга, вътрешнонеустойчиви, но нацелени към утвърждаване на словесното творчество като особена естетическа проблематика.

Като казваме, че „За възвишеното“ е скица по естетика на литературата, твърдим по същество, че това е особена поетика на художествената словесност, че в нея се теоретизира открито или контекстуално предимно по въпроса за критерия за естетическо оценяване на словесната творба. За Псевдо-Лонгин възвишеното е всеобща оценъчна категория, принцип за естетическо верифициране. Както в естетическата категория „възвишено“ откриваме колебание между онтологическо и релативно-гносеологическо значение, така и в критерия възвишено се преплитат общоестетически и конкретно литературни мерки. И в този случай категорията е прикритие за противоречия и същевременно тяхна щастлива носителка. Така че имаме право да наречем „За възвишеното“ теория на критическата словесна дейност, поетика на литературната критика.

С кого започва литературнокритическата дейност в Древна Гърция? По-точно можем да кажем с какво — с критикуването и защищаването на Омир. Парабазите в комедиите на Аристофан съдържат блестящи образци на редова критика, на литературнокритическа журналистика. У Калимах критиката е също полемика, защища-

ване на свои позиции, а след него нещо обичайно дотам, че в елинистическата епиграма се превръща в досадна баналност; да се хвалят великите на миналото или да се напада бездарен съвременник е общоприет жест, който ни се струва характерен за всяка литература. И все пак критиката съпътствува литературата само ако е налице съзнание, че тя представлява особена духовна дейност. Старогръцката литература се съпътствува от такова съзнание. Откриваме белезите му дори у Омир, дори в „Илиада“ и „Одисея“ се откриват литературнокритически рефлекси. Естествено това съзнание се усилва от времето, когато художествената литература започва да се разпространява като книга и още повече, когато поезията и прозата се сливат в единна представа за литература. Всичко това допринася за обособяването и на литературно-критическата дейност като нещо само по себе си.

В по-ранно време критикът е философ (Платон и Аристотел), поет (Аристофан и Калимах), ретор (Зонл), естествоизпитател (Ератостен). В епохата на развития елинизъм критикът става постепенно специалист-филолог (Аристарх). Разбира се, и по-късно той е по-добър в одеянието на ретора (Псевдо-Лонгин и Квинтилиан) и поета (Хораций). В границите на античността ролята на критика не успява да се обособи, доколкото античността остава сфера на устното действие и култура, която не достига до виждане на съвременността като нещо ценно само по себе си. Това помага да разберем, че литературната критика е рожба на културата на книгата. И в античността критиката става изявена в IV век пр. н. е., когато започва разпространението на писани литературни текстове за четене. За да има критика, литературната творба трябва да е наблюдаема. Ведно с това е необходимо още нещо — съзнание за оригиналността на творческото дело, както и обикновено съпътствуващото го чувство за съвременност и актуалност. Аристофан е ярък критик, защото жанрът комедия предполага както интерес към своята съвременност, така и творческо самочувствие.

Особено конституиращо за критиката е наличието на критерий. Колкото по-осъзнаван е критерият, толкова по-обособена е критиката като дейност. Още една крачка

към това обособяване се прави, когато критерият стане достатъчно специфичен. Историята на античната критика косвено убеждава колко трудно се достига до специфичен литературнокритически критерий. Дори нещо повече — остава се с впечатление, че подобен критерий в напълно чист вид едва ли може да се постигне. Във всеки случай критерият зависи от начина, по който дадено време възприема литературната творба — дали като обслужващ феномен или като нещо за себе си, дали като проста единица или като комплекс от отношения. В ранната елинска критика критерият е външен — моралната полза от творбата. Като се бои от лошото въздействие на някои пасажи в Омировите поеми, Платон смята, че те са толкова по-вредни, колкото по-художествено са изпълнени. По този начин се утвърждава, че словесната творба трябва да има сериозно съдържание, да бъде един вид философия и метафизика. Същият критерий имат защитниците на Омир, които доказват, че под нелепите Омирови образи се крият важни космологически положения. Един вид идеология, литературната критика в Платоновата и в стоическата школа черпи критерий направо от философското умозрение. У Аристофан, когото вече споменахме, също играе роля критерият „морална полза". Но той се разбира практически като вярност към традицията, към установеното, към нормите на доброто старо време. Така че нормативизмът може да бъде метафизичен или житейски, насоката на критерия обаче е обща — литературната творба служи на обществена мисия. Подобен е литературнокритическият критерий у Калимах — срещу една традиционна норма в полза на съвременно разбиране за литература, той е нормативен, утвърждава не толкова литературен вкус и естетика, колкото един тип културно поведение. И все пак в критическите рефлексии на александрийския поет критиката е като че ли самостоятелна, литераторът има самочувствие, литературната творба е утвърдена като нещо значително само по себе си.

От школата на софистите и реторската стилистическа критика тръгва друго направление. Отначало се критикуват отделни места, забелязват се дреболии. Постепенно се налага друг неспецифичен критерий — правдоподобието. Реторът Зоил критикува Омир за ред неправдо-

подобия в поемите. Не се прави разлика между действително и художествено условно. Именно за да се защити Омир, някои негови адмиратори откриват критерия „художествена условност". Пръв е може би Аристотел („Поетика", гл. 25). Но най-изтъкнат в това отношение е Аристарх. Фрагментите, с които разполагаме от него, разкриват критик с почти съвременни похвати. Може да му съперничи само споменатият вече Филодем. Жалко, че не притежаваме повече от тези двама мъже, за да преценим в какво литературната критика на елинизма е надвишила като критерий стореното от Аристотел в „Поетика".

Най-сложна литературнокритическа норма откриваме все пак в Аристотеловата книга. В нея са налице и граматико-стилистически мерки за преценяване на художествения език на творбата, и общоестетически критерий, както и наченки на собствено литературно разбиране на природата на творбата като жанрово изпълнение, особена структура и оригинален замисъл. Макар и само скица или точно поради това, Аристотеловата „Поетика" е литературнокритически космос в този смисъл, че в нея съжителстват разни критерии и разни типове критически реакции, в крайна сметка оправдани от комплексната природа на словесната художествена творба. В контекст със „За възвишеното" върви да подчертаем, че „Поетика" на Аристотел предлага критерии за оценка само на поезията (на трагедията и епоса) и че тези критерии са или общоестетически, или частно литературножанрови — две страни, които остават несвързани. Наистина що се отнася до втората страна, Аристотел не само остава непоследван в античността. Той е трудно надвишаван и в новото време — жанровият критерий е може би най-мъчното достижение в теорията на критиката.

Качествата на „За възвишеното" са на първата страна, така че Псевдо-Лонгин щастливо допълва Аристотеловата „Поетика" като теория на литературнокритическата дейност. В малката книжка от I век от н.е. е постигнат единен естетически критерий за оценка на словесната творба. Собствено литературните мерки са отстъпили на заден план, но поезията и прозата са свързани в обща представа за литература благодарение на общата мярка на естетическото възприятие, на странната, вът-

решносложна и напрегната категория „възвишено“, представяща както качество на действителността и литературното произведение, така и отношението на субекта, който го цени.

Интересен е резултатът от така постигнатата оценъчна мярка в „За възвишеното“. Защото Псевдо-Лонгин е и практик на критиката. Неговата книжка съдържа блестящи критически страници. Те толкова дават пример, как трябва да се прилага защищаваният в изложението естетически критерий, колкото и излизат извън него, следвайки го само като принцип за гъвкавост на оценката, за съобразяване с практиката и сложните обстоятелства, съпътстващи възприемането на творбата. Воден от своята категория, чийто патос е във възприемането и въздействието, Псевдо-Лонгин оценява ненормативно, емоционално раздвижено. Неговият критерий го кара да се вглежда в разкриващи цялото дреболии, да търси, усеща и чувствува, но не и търпеливо да проследява. Възвишеното стимулира възторгване, възпитава критическа интуиция, вяра в собствения вкус. На основата на този критерий критическото слово става темпераментно, клони към импресия. Така че „За възвишеното“ има стойност не само като теория на критиката, постигнала разнолик, но все пак единен критерий за оценка, но и като критическа практика. Може би това е най-субективно раздвиженото критическо дело, оставено ни от античното време.

Наистина „За възвишеното“ съдържа искри, които не са могли да предизвикат огън в древността — това примерно, че творбата отпечатва вдъхновението на своя създател или че великият автор е гений. Подобни идеи стават действени едва в новото време. В XVII век „За възвишеното“ влияе на Милтън. В 1694 г. с „Критически размисли по повод на някои места у ретора Лонгин“ Боало взима страна в известния спор за предимството на древните или на новите поети. Особено обичан и ползуван е трактатът в епохата на Английското просвещение. Драйдън се позовава на Псевдо-Лонгин, Суифт развива негови идеи в своята поема „За поезията“, Поуп му посвещава химн в „Есе за критиката“. По-късно продължава да играе роля самото понятие, с което се подготвят реакциите на романтическата епоха. В своето „Философско изследване за произхода на нашите идеи

за възвишено и красиво“ Бърк му придава нови значения. Понятието започва да означава нещо тъмно, неясно и страшно, пред което човек се чувствува безсилен. Кант е повлиян от Бърк в своята ранна студия „Наблюдения над чувството за възвишено и красиво“, а също и в късното си произведение „Критика на способността за съждение“. Преди това Псевдо-Лонгин влияе на Винкелман и Лесинг, по-късно чрез посредничеството на Кант върху Шилер. Следи на трактата се откриват и у Фридрих Шлегел. Влиянието му заглъхва едва след Хегел.

Днес можем да четем „За възвишеното“ независимо от античната и европейската естетическа традиция. И както е редно, когато държим в ръка значителна творба, кондензирала разни значения, можем да се надяваме, че и на нас тя ще даде оригинален импулс. Зависи какъв ъгъл на зрение ще изберем при прочита на тази странна антична поетика. Предложеният в настоящия увод бе свързан с гледната точка на трудно постигания критерий. Наистина актуален проблем. Но това е все пак избор, който не изключва други.

Богдан Богданов

ЗА ВЪЗВИШЕНОТО

I. Книжката на Цецилий[1], дето написа за възвишеното и дето заедно я разглеждахме с тебе, скъпи ми Постумие Теренциане[2], се оказа слаба за същината на темата и едва се докосва до основните положения. Читателите няма да извлекат голяма полза, а към това именно трябва да се стреми писателят. После, от всяко произведение на изкуството трябва да се изискват две неща. Първо, да се изтъкне предметът на изследването и, второ — което е по-важно, — да се покаже как и с какви методи да се овладее този предмет. А Цецилий все пак се опитва да покаже какво е възвишеното с безброй примери, сякаш говори на невежи. От друга страна, не зная защо е изпуснал като ненужен въпроса, по какъв начин човек да постъпва със собствените си качества и до каква величина. Може би не бива да съдим толкова този мъж за пропуските му, а по-скоро да го хвалим за добрите му намерения и за неговото усърдие.

Тъй като ме подтикваш да съставя лично за тебе някакви записки за възвишеното, хайде да изследваме наистина дали въобще това ще бъде от полза за мъже, занимаващи се с обществени дела. А ти, приятелю, както обикновено правиш и както е редно, ще ги прецениш съвсем искрено едно по едно. Защото наистина е имал право човекът, който на въпроса, в какво ни е сходството с боговете, отвърнал: „В благодеянието и истината.“[3]

И тъй, мили мой, пиша ти като на образован човек и смятам за излишно да изтъквам с повече доказателства, че възвишените неща са един вид връх и недостижимост на словото и че най-великите поети и писатели са блеснали именно с това и са покрили живота си със слава. Изключителното не просто убеждава слушателите, а ги довежда до възторг, защото наистина необикновеното винаги надделява с изненадата си над обичайното и развлекателното. И ако според съответния вкус в повечето случаи обичайното се възприема от слушателя, то необикновеното винаги носи със себе си мощ и непреодолима сила. Докато умелото намиране на материала, неговото добро подреждане и организиране ние съзираме мъчно, не по едно или две неща, а от същината на тъканта, напротив, възвишеното, когато наистина е използувано на място, подобно на гръм разпръсва всичко предишно и веднага показва цялата сила на ретора[4]. Но, мили Теренциане, мисля, че и ти сам благодарение на собствения си опит би могъл да прибавиш и други подобни разсъждения.

II. Най-напред е необходимо да изследваме дали изобщо е възможно човек да се научи някак на възвишеното или величественото, понеже някои предполагат, че се мамят ония, които си мислят, че това може да се постигне с изкусни съвети. Те твърдят, че величественото е вродено и не се постига с обучаване, смятат, че единственият начин да го притежава човек е да го има по природа. Според мнението на тези хора естествените качества се развалят и въобще се унищожават, изсушени от преподавателските наставления. Аз обаче твърдя, че ще намерим доказателство за противното, ако някой вече е забелязал, че както природата обикновено е самостоятелна в патетичното и извисеното, тъй и никак не ѝ е присъщо да е безредна и непоследователна, а също и че тя е първият и изначален елемент при зараждането на всяко нещо, но само методът е способен да посочи съразмерностите и своевременността при употребата на възвишеното, както и да предпази от грешки при неговото упражняване и употреба. И колко по-опасно е възвишеното, когато е дадено само за себе си, употребено без знание, без опора и подкрепа, изоставено единствено на

своята инерция и невежа дързост. Възвишеното се нуждае едновременно и от остен, и от юзди.[5]

Тъкмо това казва и Демостен за човешкия живот,[6] посочвайки, че най-голямото благо за хората е щастието, и второто, но не по-маловажно, да се взема правилно решение, защото, ако някой не го притежава, съвсем губи и първото. Същото бихме казали и за думите — природните качества отговарят на щастието, а придобитото умение — на разсъдъка. А най-важното от всичко е, че ние можем да открием наличието на вродени способности в думите единствено чрез придобитото умение. И както казах, ако онзи, който отхвърля възможността да се изучи това умение, се замисля над горното, струва ми се, че вече не би смятал за излишни и безполезни наблюденията, които излагам за темата.

(два листа от ръкописа са загубени)

III. . . . жаравата избухва в ярки пламъци.
Щом някой зърна в дом щастлив, аз тутакси
ще метна в него зимни хали в бесен сплит,
ще пламне покривът и ще се овъгли
домът. Но още не запявам боен зов.[7]

Тия „сплитове" и „в небето извержения", представянето на „Борей като флейтист" и всичко останало е не трагическо, а е минало покрай трагическото; всичко е замъглено от тези изрази, с тия видения повече се вдига шум, отколкото се всява ужас. И дори ако човек се вгледа внимателно във всеки от тези образи, те постепенно ще се превърнат от страшни в твърде незначителни. Дори и в трагедията, която по природа наистина е пищна и търпи известна високопарност, все пак прекомерното увеличение е неприемливо, а ми се струва в същност, че словото трябва лесно да се нагажда към истинските думи.

Във връзка с това е смешно написаното от леонтинеца Горгий[8] — „Ксеркс, персийският Зевс" и „Лешояди — гробници живи". Някои изрази на Калистен[9] са не възвишени, а отвеяни, а още повече тези на Клитарх[10]; писанията му са като надути мехури и той оперед Софокъл духа

във флейти, тънки, без сурдинка.[11]

Такива примери се намират и у Амфикрат[12], Хегезий[13] и Матрид[14]. Често тези поети си въобразяват, че са боговдъхновени, но те в същност не са обзети от бакхическо опиянение, а просто си играят. С една дума, изглежда, че е най-трудно да се предпазим от надутостта. Защото всички онези, които се стремят към величественото, се стараят да избегнат упрека в безсилие и сухота и не зная защо, но те се увличат с убеждението, че „е благороден грях да се подхлъзнеш, устремен към възвишеното“[15]. Както е вредно за тялото излишното тегло, тъй и надутите и неистински думи нерядко постигат обратно въздействие. Не случайно казват, че няма по-изсушено нещо от болния от воднянка.[16] Но все пак надутостта иска да надмине възвишеното, докато вдетинеността[17] отива в обратната крайност на величественото — това е един от най-ниските и дребнави недостатъци на писателя. А в същност що е вдетиненост? Очевидно нищо друго освен педантичен разсъдък, стигащ от престараване до студенина. В този вид недостатък се увличат онези, които се стремят към прекаленото и маниерното и най-много към сладникавото, но в края на краищата пускат котва в дребнавото и в долнопробното. До този стилов порок се доближава и един трети, наречен от Теодор[18] „лъжлив патос“. Той представлява ненавременен и празен патос, изразен не на място или в неподходяща мярка. Някои писатели като пияни се увличат от патос, нямащ нищо общо със съдържанието на техните съчинения. Към това ги подтиква собственият им характер и онова, което са учили в училище. Но после пред равнодушни слушатели беснеят подобно на луди, попаднали сред здрави. Но с патетичното ще се заемем на друго място.

IV. От втория стилов недостатък, за който споменахме, искам да кажа от изкуствена студенина, силно страда Тимей[19], иначе способен мъж, понякога дори съвсем близо до величественото, много образован, оригинален. Но въпреки това той ревностно изобличава чуждите недостатъци, а същевременно е равнодушен към своите собствени. В страстта си непрекъснато да движи необикновени мисли той често изпада в най-голяма вдетиненост. Тук ще посоча само едно-две места от този мъж, понеже Цецилий е включил в съчиненията си достатъчно много. Възхвалявайки Александър Велики, Тимей каз-

ва следното: „Той завладя цяла Азия за по-кратко време, отколкото Исократ[20] написа своя „Панегирик“ за войната против персите.“ Наистина странно е това сравнение на македонския цар със софиста! Очевидно е, Тимее, че по този признак спартанците далеч отстъпват на Исократ по мъжество, защото успели да покорят Месения едва за тридесет години,[21] а Исократ съчини своя „Панегирик“ само за десет. А ето как говори Тимей за пленяването на атиняните в Сицилия: „Те поругали Хермес, разбивайки неговите статуи. Затова ги постигнало възмездие, и то чрез един човек, Хермократ, син на Хермон, който по баща произхождал от незачетения бог.“[22] Тъй че се учудвам, скъпи Теренциане, как не е написал за тирана Дионисий: „Понеже се отнесе нечестиво със Зевс и Херакъл, затова и Дион заедно с Хераклидите му отне властта.“[23] Защо ли говоря за Тимей, когато в същност дори и прочути писатели, като Ксенофонт[24] и Платон, макар че са излезли от Сократовата палестра, поради тия неща понякога не забелязват своите собствени безвкусици? Ксенофонт например пише в „Лакедемонската държава“: „Гласът на спартанците се чува по-рядко от гласа на каменните статуи, погледът им се улавя по-трудно от този на медните изображения, а те самите са по-свенливи от девиците на нашите очи — зениците ни.“ Сравнението на зениците ни със свенливи девици повече би подобавало на Амфикрат, а не на Ксенофонт. И кой, Херакле, ще повярва, че всичките зеници са срамежливи, когато се знае, че човешкото безсрамие никъде не е изписано по-добре, отколкото на очите? Омир нарича безсрамника „пияница кучеок“[25]. А пък Тимей не е пропуснал да открадне от Ксенофонт дори и този студен израз, смятайки го за нещо ценно. Говорейки за Агатокъл[26], който вече дал другиму племенницата си за жена, а на брачното празненство сам я отвлякъл, той споменава: „Кой би дръзнал това, освен ако има блудници вместо зеници?“ Е, добре, и какво прави божественият във всяко отношение Платон? Като иска да говори за дървените таблички с надписи, казва: „Ще поставят в храмовете кипарисовите изписани паметници.“[27] А също и: „Мегиле, бих се съгласил със Спарта да оставя стените да спят в земята и да не ги разбуждам и да ги издигам.“[28] А нима е по-добър Херодотовият израз „болка за очите“[29] за красивите жени?

Впрочем за Херодот има известно оправдание, понеже това са думи на варвари, и то пияни, но дори и заради това на такъв писател не прилича да търпи упреци за дребнавост от по-сетнешните поколения.

V. Следователно всички подобни на тези безвкусици се пораждат в съчиненията единствено поради това, че все се търсят нововъведения и сегашните автори са направо полудели в този си стремеж. Обикновено и достойнствата, и недостатъците на стила имат един и същи произход: красотата на изложението, възвишеният стил, а освен това и увлекателният разказ са полезни за постигането на прекрасното слово; но същото може да бъде причина и основа както за успеха, тъй и за провала на автора. Същото може да се каже и за метаболите[30], хиперболите[31] и употребата на множествено число[32]. По-нататък ще посоча опасностите, които те крият в себе си. Защото сега вече трябва да намеря и разгледам начините, по които можем да избегнем слабостите, допускани при употребата на възвишеното.

VI. Най-напред, приятелю, трябва съвсем ясно да си представим, що е наистина възвишено и да му дадем определение. Това е извънредно мъчна работа, защото преценяването на словото е последна рожба на дълго изследване. Но понеже сме принудени, може би няма да е невъзможно да отговорим на тези въпроси.

VII. Трябва да се знае, скъпи приятелю, че в обикновения живот няма нищо голямо, което да не предизвиква и голямо пренебрежение: например богатствата, почестите, славата, тиранската власт и всичко останало, което имат хората само външно, на разумния човек не биха се сторили безмерни блага, защото самото презиране на подобни неща е немалко благо. Възхищение предизвикват не онези, които притежават всичко това, а другите, които могат да го имат, но го пренебрегват от височината на духовното си величие: точно тъй трябва да се започне с изследването на възвишеното в поезията и речите — дали то само не създава впечатление, че съществува, а когато бъде подробно разгледано и анализирано, да се окаже, че е просто надуто и достойно не за удивление, а за презрение. Наистина човешката душа по

природа се увлича от истински възвишеното — щом го долови, тя се изпълва с радост и гордост, сякаш сама е родила това, което е чула. Когато разумен и образован човек често слуша нещо, което не въздига душата му, нито оставя в ума му повече от казаното, а при по-продължителна проверка мисълта съвсем се снижи, ясно е, че това не би била истинска възвишеност, защото тя би въздействувала само в момента на слушането. Истински величествено е онова, което предизвиква дълго изучаване и е не само мъчно, а съвсем невъзможно да му се противопостави човек, и то е останало силно и незалиимо в паметта.

С една дума, смятай за прекрасно и истински възвишено само онова, което се харесва винаги и на всички. Когато хора с различни занятия, начин на живот, стремежи, възраст и образование стигнат до едно и също мнение, тогава се ражда и общата, нерешена предварително преценка и единомислие, което е и сигурно, и неоспоримо доказателство за възвишеното.

VIII. Понеже, както някой би казал, има пет най-плодоносни извора за възвишеното слово, всички те имат за обща основа умението да се говори. Първи и най-важен източник е способността на човека към възвишени мисли, нещо, което вече съм отбелязал и в съчинението си за Ксенофонт[33]; вторият белег е мощният и боговдъхновен патос. Тези два източника на възвишеното са поскоро вродени, докато останалите три се придобиват с обучение. Към тях спадат умението за създаване на определени езикови фигури (едни от тях се отнасят към мисълта, а други — към речта), освен това онези благородни обрати, които се постигат с подбора на думите и с изискана, богата с тропи реч: петият източник на възвишеното включва четирите предишни и представлява достойното и величествено свързване на цялото. Нека следователно разгледаме всеки източник поотделно, като предварително отбележим, че Цецилий е пропуснал някои от тях, например патоса. Но той греши, ако смята, че двете понятия, възвишеното и патетичното, са едно и също, че взаимно се покриват и са еднакви по природа, защото патетичното може не само да се различава от възвишеното, но и да носи в себе си нещо ниско, например плачове, скърби, страхове, и, обратно, в много слу-

чаи възвишеното може да не включва в себе си патетичното; сред многобройните примери за това ще избера смелите думи на Омир за Алоадите:

Оса да награмадят връз Олимп те решили, връз Оса
шумливолистния Пелий, да стигнат така до небето.

А продължението е още по-величествено:

Биха сполучили те.[34]

В похвалните, тържествените и показните речи на реторите пък, при всички случаи има възвишено и величествено, но лишени в голяма степен от патос, поради което реторите, пишещи патетично, не възхваляват добре и, обратно, авторите на добри похвални речи не са патетични. А ако Цецилий е решил, че патетичното въобще не принадлежи към възвишеното и поради това не го е сметнал за достойно за споменаване, той напълно греши. Впрочем аз смело бих определил, че нищо не е тъй величествено, както благородният патос, употребен на място.[35] Тогава той сякаш изпада в някакво изстъпление и боговдъхновен издишва словата и ги докарва до екстаз.

IX. И макар че най-силен извор на възвишеното е първият, искам да кажа, природно вроденият, все пак трябва, доколкото е възможно, нашата душа да се възпитава във величественото и винаги да се опложда с чуждо вродено вдъхновение. А по какъв начин? — ще запиташ. В същност и на друго място съм писал за това: възвишеното е отзвук на духовното величие. Нима не ни възхищава сама по себе си някоя неукрасена мисъл със самото величие, което съдържа в себе си например величественото и по-възвишено от всякакви думи мълчание на Аякс в Омировото описание на света на мъртвите?[36]

Най-напред следователно трябва да обясним защо истинският ретор никога не бива да носи низки и неблагородни мисли: онези, които през целия си живот са мислили и живели дребнаво и по робски, никога не биха могли да сътворят нещо възхитително, достойно за всички времена; обикновено са величествени словата на онези, чиито мисли са сериозни и значителни. И тъй възвишеното се притежава само от хората, които имат възвишен начин на мислене. Веднъж Александър Ве-

лики отвърнал на думите на Парменион: „Бих се задоволил. . .[37]

(два листа от ръкописа са загубени)

. . . разстоянието от земята до небето: и човек би си казал, че стихът е повече на Омир, отколкото на Ерида.[38] И колко различно от Омировото е описанието на Мрака у Хезиод, ако впрочем можем да припишем и „Щита“ сред Хезиодовото творчество:

из ноздрите слуз му течеше. . .[39]

Но това изображение на Мрака е не величествено, а отблъскващо. А как възвишено представя Омир божественото:

Колкото може човек да обхване пространството със поглед,
седнал на óгледен връх, винотъмно море съзерцаващ,
толкова с цвилене скачат конете на двете богини.[40]

Тук той измерва скока на конете с космически разстояния. И кой наистина не би възкликнал, изумен от преувеличаването на мярката: „Ами ако божествените коне се устремят още веднъж, как ще си намерят място сред вселената?“ Величествени са и виденията му от битката между боговете:

гърмеше земята обширна, стенеше с тътен небето безкрайно.[41]
Хадес, владетел на мрачното царство, в ужас изпадна.
Скочи от трона си той и пронизно извика, изплашен:
бог Посейдон земетръсец дано не разцепи земята,
та да не видят безсмъртни и смъртни дворците подземни,
грозни и тъмни, които потрисат дори боговете.[42]

Нима ти, приятелю, не съзираш пред себе си разтворените недра на земята, разкрития Тартар[43], всеобщото разрушение и разцеплението на света, как цялата вселена воюва и се е хвърлила в опасната битка — небето и адът, смъртните и безсмъртните? Обаче подобно описание поражда страх и ако не се възприеме като алегория, то е напълно безбожно и неприлично[44]. Омир, струва ми се, разказвайки за раняванията на боговете, за техните разпри, отмъщения, сълзи, оковаване, всякакви страдания, е въздигнал илионските си герои до мощта на боговете, а боговете е принизил до хората. Но на нас, нещастните хора, ни остава смъртта — тих пристан, да-

леч от злините, докато у боговете Омир е представил вечна не божествената им природа, а техните страдания. Много по-добри са онези негови стихове за битката между боговете и божественото е изобразено в тях наистина чисто и неопетнено например в стиховете за Посейдон (това място е използувано от много автори преди мен):

дърветата и планините високи цели трепереха,
Щом Посейдон си раздвижи нозете,
па сам в колесницата скочи
и по вълните се плъзна. А морски чудовища вредом
скачаха около него, че царя си мощен познаха.
С радост морето отстъпи, конете безспирно летяха.[45]

По същия начин законодателят на юдеите, необикновен човек, понеже дълбоко е проникнал в представата за божественото могъщество и е показал, както подобава, силата на божественото, още в самото начало на книгата за законите е написал: „И рече бог.“ А какво е рекъл? — „Да бъде светлина! И се родила светлината. Да бъде земя! И се родила земята.“[46]

Може би няма да те отегча, приятелю, поне така си мисля, ако прибавя още едно място от Омир, където се говори за човешките работи, за да покажа как поетът умее да навлезе сам сред героично величественото. Внезапна мъгла и непрогледна нощ прекратяват боя; тогава Аякс надава отчаян вик:

Тато наш Зевсе. Спаси синовете си ахейски от мрака,
ведро небе ни прати, за да видим с очите си всичко.
И погуби ни на светло, щом вече това ти харесва![47]

Тук Аяксовият патос е истински, защото той не се моли за живота си (такава молба е низка за подобен герой), а негодува, понеже в безполезния мрак не може да прояви мъжеството си в нищо благородно, и роптае пред невъзможността да се сражава. Той иска колкото се може по-скоро да настъпи светлина, та при нея да намери гибелта си, достойна за неговата доблест, дори и ако му се противопостави като враг самият Зевс. Тук Омир подобно на попътен вятър се влива в един дъх със сражението и той не изпитва нищо друго освен гибелен бяс:

Бясно врътлиташе Хектор, подобно на буйния Арес

или на гибелен огън, бушуващ във гъета дъбрава:
бяха устата му в пяна, очите му гневно пламтяха.[48]

Докато в „Одисеята“ той показва — нещо, което по много причини трябва да се разгледа, — че в залеза на великия му гений, в неговата старост, нему е вече свойствена склонността към повествованието. Това, че „Одисеята“ е съчинена след „Илиадата“[49], е очевидно по много други признаци, а също и от факта, че спомените за илионските страдания са допълнени в „Одисеята“ като далечни събития от Троянската война, а, кълна се в Зевс, и героите тъгуват и ридаят за нещастията си като за нещо отдавна отминало. Впрочем „Одисеята“ не е нищо друго освен завършек на „Илиадата“:

там лежи Аякс, безстрашният в битки, Ахил там почива,
там е Патрокъл, мъжът, на безсмъртните равен по мъдрост,
там е моят скъп син.[50]

Струва ми се, че по същата причина, тъй като „Илиадата“ е написана в разцвета на духа на поета, цялото произведение е изпълнено с действие и борба, докато по-голямата част на „Одисеята“ е повествователна, а това е свойствено за старостта. Оттук човек би могъл да уподоби Омир в „Одисеята“ на залязващото слънце — изчезнала е неговата мощ, но е останало величието. Поетът не е запазил напрежението на илионската поема, нито възвишеното е тъй равномерно, че никак да не бъде подкрепяно, нито пък тук се излива поток от непрекъснато приждащи страсти. Няма ги и внезапните промени, ни общественото, нито гъстата редица измислени образи, взети от истинската действителност. Подобно на Океан, когато се прибира в себе си и всичко до неговите предели опустява, тъй и в „Одисеята“ вече се виждат отливи от величественото, макар и да съществува заблудата на приказното и невероятното. Казвайки това, не съм забравил бурите в „Одисеята“, случките с Циклопа[51] и някои други. Но тук разправям за старост, макар и за старостта на самия Омир. И във всички тези най-добри места все пак приказното надвива истинското. Направих това отстъпление, за да покажа, както споменах, че понякога най-великият поет в своя упадък може да превърне гениалността си в брътвеж. Да си припомним например историята с меха[52], или героите, пре-

върнати от Кирка в свине, които Зоил нарече „плачещи прасенца“[53]. Също и за Зевс, хранен като пиле от гълъбите[54], за Одисей, който при корабокрушението останал десет дни без храна[55], или пък небивалиците за избиването на женихите[56]. Как другояче бихме нарекли всичко това, освен Зевсови сънища? Нека изложа своите възгледи и за да разбереш как упадъкът на патетичното у великите писатели и поети се превръща в нравоописателство. Защото наистина Омировото описание на живота в дома на Одисей повече прилича на някоя битова комедия на нравите.

X. Нека сега разгледаме дали можем някак да направим речта си възвишена. Не е ли следователно най-добре, понеже всички предмети по природа съдържат известни частици, съставящи тяхната материя, тъй и ние по необходимост да отберем онова, което е основната съставка на възвишеното, а после отново да съберем едно с друго тези изрази, помнейки задължителната им взаимовръзка, и да ги съединим в едно цяло? Отначало слушателят е привлечен от избраните отделни изрази, а сетне от връзката на всичко избрано.

Както примерно Сафо[57] представя породените с любовната лудост страсти винаги по това, което действително ги съпровожда. Къде показва тя своите дарби? В изключителната си способност да отбере и свърже помежду им най-крайните и напрегнати състояния:

Богоравен ми се вижда младежът, който
седнал е пред теб и отблизо в твоя
говор сладък вслушал се е, в смеха ти,
будещ копнежи.

Зърна ли те, само за миг дори, в гръ-
дите ми сърцето забива лудо,
в гърлото гласът е замрял, не мога
и да продумам —
вцепенил се е и езикът. Тънък
огън се прокрадва под кожата ми,
взорът от мъгла се забулва, прокъ-
нтява в ушите.
Пот облива тялото, цяла в трепет
съм и от тревата по-бледа ставам,

губя свяст и чувствувам как потъвам
сякаш умирам.
Но човек търпи...

Нима не се възхищаваш от способността на поетесата да изследва едновременно и душата, и тялото, и ушите, и езика, и очите, и кожата — всички части, сякаш те са ѝ чужди и са я напуснали? Тя ту се вледенява, ту изгаря, ту говори безразсъдно, а после възвръща разума си или изпада в ужас и насмалко не се разделя с живота, обединявайки противоположностите. Постъпва така, за да изпъкне не само едно отделно нейно чувство, а съвкупността от преживявания. Всичко това изживяват влюбените в действителност. Както вече казах, изборът на крайностите и тяхното обединяване в едно сътворяват изключителното впечатление от стихотворението. Точно по същия начин, предполагам, поетът избира в описанието на бурята най-страшните моменти в нейното протичане. Напротив, авторът на „Аримаспея“[58] смята за всяващи ужас такива стихове:

Чудо невиждано пред очите ни се е явило:
Хора води обитават, от твърда земя изселени;
те окаяни люде са и за живота се борят.
С взор във звездите, а с дух във морето останали, дарове

те въздигат нагоре безброй в ръцете протегнати,
молят се със сърце натъжено.

Предполагам, всекиму е ясно, че тук украсеното надмогва будещото страх. А как постъпва Омир? Нека спомена само един от многото примери:

нападаше вредом тълпата,
както налита на бързия кораб вълна, устремена
бурно, подхранена с вятър във облаци черни; и цял е
корабът в пяна и вихърът съска с дъха си в платната,
а пък моряците бледи треперят от ужас в сърцето,
след като само на косъм избягват смъртта нежелана.[59]

Арат[60] също се е опитал да постигне това описание:

тънка дъсчица от смъртта го предпазва.

Обаче вместо да пробуди страх, е създал малък и гладък стих. Освен това е премахнал опасността с ду-

мите „дъсчица от смъртта го предпазва“. Значи все пак нещо го предпазва. А Омир ни най-малко не е намалил страшната опасност, а изобразява героите си, рискуващи всеки миг да бъдат погълнати от вълната. Събирайки принудително един с друг несъчетаеми по природа предлози — „изпод смъртта“[61] — и като е нарушил обикновения ритъм на стиха, сякаш сломен от връхлетялото бедствие, поетът по този начин е успял най-образно да обрисува бедствието, а целият ужас на опасността е запечатан в особения израз „изпод смъртта се носят“.

По същия начин постъпва и Архилох[62] при описанието на корабокрушението, и Демостен[63], който при спомена за получената тъжна вест, рекъл: „Беше една вечер.“ И двамата, тъй да се каже, по достойнство са отбрали най-доброто и после наново са го съчетали, като не са оставили сред него нищо повърхностно, недостойно, книжно. Защото тези места вредят на цялостния облик подобно на пролуки и пукнатини, появили се по величествено здание, построено и уравновесено по всички правила.

XI. Заедно с по-горните достойнства на възвишеното има и едно друго, наречено „нарастване“[64]. Същността му е в това, че при излагането на фактите и твърденията на определени периоди, едни след други, се въвеждат на все по-висока степен възвишените слова. Това може да става било с вмъкване на общи места, било с преувеличение или усилване на събитията и поантата или пък със степенуването на дела и чувства, с една дума, има безброй начини за постигане на нарастването. Но ораторът трябва да знае, че нито един от тези видове нарастване не може да бъде сам по себе си ценен без участието на възвишеното освен, кълна се в Зевс, в случай, че трябва да се предизвика съжаление или да се унизи някой. Във всички останали случаи на употреба на нарастването, ако му бъде отнето възвишеното, то изглежда сякаш е била отнета душата от тялото: нарастването губи сила и става безполезно винаги когато не е подкрепено възвишеното.

В същност всичко току-що изречено малко се разминава с по-горе изложеното (там имаше изреждане на основните съставни части на възвишеното и на обединяването им в едно) и затова за по-голяма яснота трябва

накратко да определим какво въобще отличава възвишеното от нарастването.

XII. На мен следователно не ми харесва общоприетото определение.[65] Казва се, че нарастването е слово, придаващо величие на съдържанието. Без съмнение това определение може да бъде общо и за възвишеното, и за патетичното или за коя да е употреба на образ, защото и тя в известна степен прибавя величие към словото. На мен ми изглежда, че разликата е в това, че възвишеното се основава на извисяването, а нарастването — и на умножаването. Поради това първото често може да се изяви само в една мисъл, докато второто винаги се състои в някакво количество изобилие. И тъй, за да го обхванем в определение, нарастването е съвкупност от всички прибавяни към съдържанието части и места, които с присъствието си подсилват общия строеж. От довода то се различава по това, че той изтъква същността. . .

(два листа от оригинала са загубени)

. . . в богато изобилие, подобно на морето, Платон се разлива на всички страни във все по-разгърнато величие, откъдето предполагам, че това е така, понеже реторът Демостен е много по-патетичен и нему е присъщ изгарящият, буен огън, докато Платон със своята тежест и величествена гордост не е вледенен, но и не се възпламенява тъй много. Що се отнася до възвишеното, не нещо друго, скъпи ми Теренциане, а именно това отличава Цицерон от Демостен[66], доколкото можем да преценяваме това ние, елините: Демостен е строгото възвишаване, а Цицерон — преливащ поток. Нашият ретор заради мощта, устрема, мъжеството и красноречието, с които сякаш изгаря и поразява всичко, може да се оприличи на ураган или мълния, докато Цицерон е като обширен пожар — прониква, предполагам, навсякъде, обхваща всичко с буйния си и постоянен пламък, редуващ се и подхранван на равни промеждутъци. Но вие, римляните, по-добре можете да преценявате това. Възвишеният и пренапрегнат Демостенов стил е подходящ за силни ситуации и бурни страсти, а също и там, където е необходимо слушателят да бъде всецяло поразен. А Цицероновият поток е нужен там, където трябва всичко да се залее — той подхожда в общите места, най-вече в

епилога, в отстъпленията, във всички многословни и показни места, в описанията и природните картини, както и в немалко други обрати.

XIII. Връщам се към Платон. Ти несъмнено знаеш от известно място в „Държавата“, че той, разлял се в безшумен поток, е не по-малко възвишен: „Следователно онези — казва той, — които са лишени от разум и доблест, непрекъснато се събират по угощения и други такива поводи и през целия си живот се носят и блуждаят из ниското, без никога да погледнат нагоре към истинното, ни да се възвисят към него, нито пък да вкусят същинската и чиста наслада; като скотове гледат все надолу, превити към земята, тъпчат се на трапезата до пресита, съвъкупляват се, ритат се и се блъскат за предимство в тези забавления, от лакомия се избиват с железни рога и копита.“[67]

Ако не си затворим очите, ще видим, че този мъж ни показва и още един път към възвишеното освен вече казаното. Кой и какъв е той? Това е подражанието и стремежът към настигане на великите писатели и поети от миналото. Трябва значи, приятелю, сериозно да си поставяме тази цел. Мнозина писатели биват вдъхновени от чуждия дух, също както словото обзема Пития[68], когато доближава триножника. Разправят, че той стоял над земна пукнатина, тя вдишвала божествените изпарения и там се преизпълвала с божествената сила и веднага започвала вдъхновеното си прорицание. Точно по същия начин, сякаш из свещени делфийски излази, се носят повеи от величавостта на древните писатели към душите на техните ревнители. И дори онези, които не са боговдъхновени по природа, се приобщават към величественото, облъхнати от тези ветрове. Нима само Херодот е подражавал на Омир? Още преди него така са постъпвали Стезихор[69] и Архилох, но най-много от всички му е подражавал Платон, отбил към себе си безброй ручеи от Омировия извор. И може би трябваше и да приведем примери за това, ако учениците на Амоний[70] вече не ги бяха отбрали по вид и описали. Но това подражание съвсем не е кражба, а е като верен отпечатък на добри нрави, на прекрасни скулптурни или литературни произведения. Но, кълна се в Зевс, струва ми се, че Платон ни-

кога не би достигнал до такъв разцвет в своите философски възгледи и не би навлизал толкова често в материята и езика на поезията, ако не беше се стремил с все сили да съперничи за първенство с Омир, подобно на младок в съревнование с майстор, вече предизвикал всеобщото възхищение. И макар че може би Платон е почестолюбив от необходимото, сякаш тук става дума за надхвърляне с копие, това равнителство не е останало без полза за него. Защото, както Хезиод казва: „Тоз спор полезен за смъртните е."[71] И наистина, прекрасни и достойни за велика слава са съревнованието и венецът за победителя. В подобно състезание и загубата от предшествениците не е безславна.

XIV. А нима не би било прекрасно ние, заели се с онова, което прави възвишени речта и помислите, да си представим как би изразил същото Омир, как биха го възвисили Платон или Демостен, или пък Тукидид в своята „История". Ако тези лица според нашите усилия ни повлияят, както е подобаващо, това ще възвиси душите ни до техните ненадминати измерения. А още по-добре е да си въобразим, че Омир е тук и слуша ей тези мои думи, или пък Демостен, и нека се запитаме как биха преценили те чутото. Защото в същност е голямо изпитание писателят да предложи произведенията си за присъда пред очите на такива велики съдници и да се защищава. Но още по-възбуждаща е мисълта за това, как бъдещите поколения ще възприемат моето писание. Но ако пък някой се побои да не би думите му да прозвучат остарели в бъдещето, трябва да се разбере, че произведенията на завладения от тази мисъл автор ще бъдат несъвършени и слепи като недоносчета и никога не ще завоюват слава в бъдните времена.

XV. За внушителността, величието и действената сила на словото, млади човече, спомагат особено много образите. Именно затова някои ги наричат художествени образи (eidōlopoiiai). Изобщо образ се нарича всяка мисъл, която по някакъв начин е способна да породи словесен израз. Но сега този термин се употребява предимно за случаите, когато боговдъхновението и патосът правят словото нагледно, сякаш на слушателите се представя видимо изображение. Ти, разбира се, не можеш да не

знаеш, че реторическата образност има едни цели, а поетическата — други, и че крайната цел в поезията е слушателят да бъде изумен, а в прозата — да бъде убеден; и в двата случая обаче той трябва да бъде доведен до някакво емоционално състояние:

Майко, моля те да не забиваш в мен
тез кръвожадни, драконски зеници,
защото малко доближа ли се — връхлитат ме.[72]

И другаде:

Горко ми, тя ще ме погуби! Накъде да бягам?[73]

Тук поетът сам е видял Ериниите[74] и насмалко не е накарал и слушателите с очи да съзрат онова, което си е представил. Впрочем Еврипид с най-голямо усърдие е изобразил трагически възвишено в своите трагедии два вида страсти: лудостта и любовта. И въпреки че в тези области, доколкото знам, няма никой друг, който да е сполучил повече, все пак поетът не се е поколебал да се насочи към изобразяването и на друго. Еврипид, който няма възвишен талант, много пъти е принуждавал собствената си природа да се издигне до върховете на трагическото, особено в изобразяването на величественото. Като лъва, описан от Омир, той

плешки и хълбоци удря от двете страни той с опашка,
сам се разпалва да влезе в опасна битка незабавно.[75]

Хелиос, предавайки юздите в ръцете на Фаетон, казва:

Ти карай, но недей навлиза в либийското
небе — то няма влага никаква и восъкът
отдолу ще се разтопи.

И сетне:

„Ти пътя дръж към седемте Плеяди. Чул
тез слова, юздите юношата сграбчи,
страните шибна на крилатите коне
и пусна ги, а те политнаха в небесния
безкрай. Бащата беше се покачил на гърба
на Сириус. Оттам сина си наставляваше:
Натам сега подкарай, насам, насам обръщай!“[76]

Ти не би ли се съгласил, че поетът с душата си сам се възкачва с него на колесницата и подлагайки се на

същата опасност, лети с крилатите коне? Еврипид едва ли би съумял да изобрази всичко това, ако въображението му не е било понесено от тези небесни създания. Подобно възвишено изображение може да се намери в думите на Касандра:

Но вие, конелюбци, троянци. . .[77]

А Есхил се осмелява на още по-героическо изображение, например в неговите „Седем срещу Тива“:

Узнай: седмина буйни вражи вождове
заклаха бик връз черен щит; докоснаха
с ръце кръвта на бика, па се врекоха
пред Ареса, пред Енио̀, пред жадния
за кърви Ужас.[78]

Всички без съжаление се заклеват един другиму в собствената си смърт и макар че Есхил понякога излага мислите си необработени и малко грубички и неогладени, Еврипид, подтикван от честолюбие, се излага на същите опасности и се стреми да го догони по неговите стъпки. У Есхил Ликурговите палати малко странно се изпълват с божественото при появата на Дионис:

от лудост обзет е палатът, в изстъпление бакхическо
е покривът понесен;[79]

А Еврипид е изобразил същото, но го е смекчил и предал малко по-иначе:

Планината цяла е в бакхическо безумие.[80]

По подобен начин, като връх на трагическото изображение, Софокъл представя умиращия Едип, погребващ сам себе си според божественото указание[81]; а как е описана появата на призрака на Ахил, когато елините вече отплават от Троя и преминават покрай надгробната могила на героя! Аз не зная кой би могъл да създаде по-добро описание на тази сцена от Симонид[82]; невъзможно е обаче да се изброят всички примери.

И все пак, както вече казах, за тези изображения у поетите е характерно митическото преувеличение, във всеки случай надвишаващо правдоподобното; докато за реторическото изображение най-доброто качество е неговата действителност и истинност. Страшни и неестествени са отстъпленията, в които словото използва пое-

тическите похвати, отдалечава се от действителността и изцяло потъва в невероятното, както, кълна се в Зевс, нашите изкусни ретори подобно на трагиците с очи виждат Ерините. Тези славни мъже не могат да разберат, че когато Орест изрича:

Пусни ме! Ти една от моите Ерини си,
и здраво си ме хванала, та в Ада да ме завлечеш.[83]

той фантазира, защото вече е обезумял. Но какво се постига с реторическата образност? Тя вероятно трябва да внася многобройни и разнообразни елементи, с които да убеждава и да буди страсти, та смесвайки ги с действителните доводи не само да убеди, но и да покори слушателя. „И наистина, ако някой — казва Демостен — стои пред съдилището и чуе силната глъчка, а друг се развика, че са разбили затвора и затворниците са избягали, никой — ни старец, ни младеж — да не се поколебае и да помогне, доколкото може; и ако някой пък мине оттам и каже, че ето този тук е пуснал затворниците, реторът незабавно би загинал дори без следствие."[84] Точно тъй, кълна се в Зевс, е постъпил Хиперид[85], обвинен, че след поражението при Херонея е предложил закон за освобождаване на робите. „Този закон — рекъл — е внесен за гласуване не от ретора, а от самата Херонейска битка." Когато реторът наред с действителните доводи използува и художественото изображение, той вече е надскочил пределите на обикновеното убеждение. В подобни случаи ние, слушателите, някак си по природа, чуваме само най-доброто и поради това от простите доказателства биваме привлечени към изумителния образ, в чийто блясък се губи действителният факт: претърпяваме това съвсем естествено, защото при съединяването на два елемента в едно по-силният винаги привлича в себе си и силата на другия. Толкова е достатъчно по въпроса за възвишеното в мислите, подражанието на величественото и дължащото се на образите.

XVI. Тук му е мястото следователно да разгледаме и реторическите фигури[86]; защото те, както вече споменах, съвсем не са незначителна съставка на възвишеното, стига да са построени по необходимия начин. Все пак, понеже е не само много мъчно, но дори и невъзможно

на това място да се изследват подробно всичките им разновидности, ще разгледаме само онези от тях, които доказват нашето твърдение и имат отношение към възвишеното слово. Например Демостен дава доказателство за правилността на политическата си дейност. И в какво се състояло това доказателство? Той казва[87]: „Не сте сбъркали вие, които избрахте борбата за свободата на елините. За това разполагате със собствени примери: защото не са сбъркали и онези, сражавали се при Маратон, при Саламин и Платея."[88] И отведнъж, сякаш внезапно осенен от бога, обладан от Аполон, произнася клетва в името на най-великите герои на Елада: „Не, никак не сте сгрешили, кълна се в загиналите при Маратон!" Тук той е употребил една фигура, характерна за клетвите, която аз наричам „апострофа". Обожествил е предците и тъй е внушил, че човек трябва да се кълне в геройски загиналите, точно както се кълне в боговете, съумявайки да накара съдиите да мислят по начин, присъщ на изложилите се на смъртна опасност в защита на родината. Демостен е заменил обикновеното доказателство с превъзвишени слова и патос, придаващ достоверност на странни и преувеличени клетви. Същевременно той влага в душите на слушателите някакъв целебен лек и сякаш с възхвалите ги принуждава да възприемат поражението от Филип като не по-малко значително от великите победи при Маратон и Саламин; съединявайки всичко в една фигура, той напълно е завладял слушателите. Казват, че семето на подобна клетва се намира у Еврипид:

Но не, кълна се в битката при Маратон,
никой техен няма да се радва, аз да съм потънал в скръб.[89]

Но величествена е не каква да е клетва, а само онази, която подхожда на времето, мястото, обстоятелствата и определената цел. Клетвата на Евполид не е нищо друго освен клетва, употребена пред благоденстуващите атиняни, нямащи нужда от утеха; и не се е заклел, обезсмъртявайки героите, за да породи у слушателите мисли, достойни за тяхната доблест. Напротив, Евполид се е отклонил от падналите в боя към нещо неодушевено и се е заклел в самата битка. У Демостен клетвата е насочена пряко към победените, та поражението

при Херонея да не изглежда нещастие в очите на атиняните и същевременно, както казах, тя е и доказателство за това, че те не са сбъркали в избора си — тя е пример, клетвено потвърждение, възхвала и подтик. Но някой е можел да възрази на ретора: „Защо говориш тъй, след като под твое ръководство се е достигнало до поражение и на всичкото отгоре се кълнеш в победи?" Затова и Демостен нататък говори по правилата, за по-голяма сигурност си подбира думите, давайки урок, че дори и да си обладан от бакхическо опиянение, трябва да останеш трезв. Той говори за „войните при Маратон и участниците в морските битки при Саламин и Артемизий[90], бойците при Платея", но никъде не ги нарича „победители", а, напротив, навсякъде отбягва при спомена какъв е изходът на битката, защото той е бил благополучен, за разлика от Херонейската битка. Затова и предупреждава слушателите, подхвърляйки неочаквано следното: „Всички тях без изключение, Есхине[91], нашият град удостои с обществено погребение, а не само онези, които са били споходени от успеха."

XVII. Не е достойно, скъпи ми приятелю, точно на това място да пропусна един мой извод, според който, накратко казано, някак си по природа реторическите фигури са съюзници на възвишеното и, обратно, на свой ред те по удивителен начин изпитват неговото въздействие. Къде и как става това, сега ще обясня. Впрочем възможността чрез реторическите фигури да се правят хитрини е особено подозрителна и предизвиква съмнение за прикрита умисъл, коварство или измама. Всичко това важи особено когато речта се произнася пред върховен съдия, а най-вече, когато е пред властелини, царе или пълководци. Такива слушатели веднага се разгневяват, защото си мислят, че умелият ретор ги уплита като неразумни деца в реторическите фигури. А понякога някои направо озверяват, възприемайки лъжливото заключение като пренебрежение към собствената им особа. Онези пък, които съумяват да овладеят гнева си, вече насила се противят на всякакви доводи в речта. Затова и реторическата фигура е най-добра тогава, когато въобще не се забележи, че има някаква такава фигура. Точно тук възвишеното и патетичното идват на помощ на построяването на фигури и са чудесна подкрепа в случая. Кога-

то бъде приложено изкуството на уловките, всичко може да бъде потопено във възвишеното и патетичното и тъй да се избегне всякакво подозрение. Достатъчен пример е вече споменатото „кълна се в падналите при Маратон". С какво наистина реторът е прикрил реторическата фигура? Очевидно единствено със самия неин блясък. Както при изгрев слънце изчезват, осветени от него, другите по-бледи небесни светила, тъй и хитрините на реторическото изкуство напълно се скриват, когато отвсякъде се разлее величественото. Изглежда, че не по-различен от този е случаят с живописта: там, макар че боите са нанесени на една и съща повърхност, едни до други и светлините, и сенките, светлината първа се набива на очи и не само изглежда, че изпъква, но и сякаш е много по-близо до зрителя. Точно тъй и патетичното и възвишеното в речта са много по-близо до душата ни поради някакво естествено родство и заради блясъка си винаги излизат наяве преди реторическите фигури, засенчват тяхното изкуство, сякаш ги закриват с някакво покривало.

XVIII. А какво да кажем за фигури като преките и косвени въпроси? Нима поради особената природа на тези фигури словата на Демостен не стават много подействени и стремителни? „Или вие искате, кажете ми, да се посещавате един другиго и да се питате: „говори ли се нещо ново?" А в същност какво по-ново от това, че Македонецът надвива Елада? И още: „Дали не е умрял Филип?" — „Още не, кълна се в Зевс, но е болен!" А каква е за вас разликата? Дори да му се случи нещо, вие набързо ще си направите нов Филип!"[92] Демостен казва и това: „Да плаваме срещу Македония!" И когато някой го запитал: „Но къде ще хвърлим котва?", той отвърнал: „Войната сама ще намери слабото място на Филиповите работи!"

Ако всичко това бе казано просто, то нямаше да доведе до никакъв резултат. Сега обаче вдъхновението, стремглавото редуване на въпроси и отговори, обръщането към самия себе си като към чужд човек прави речта с помощта на тези фигури не само по-възвишена, но и по-убедителна. Патетичното завладява още повече тогава, когато изглежда, че не е нарочно построено от ретора, а е родено от моментните обстоятелства, а въпросът

към самия себе си и последвалият отговор произвеждат най-важното в патетичното. Защото се знае, че хората отговарят най-бързо и според истината тогава, когато въпросите ги притесняват с бързината си и те нямат време да се подготвят за отговора. Затова и реторът, редуващ въпроси и отговори, създава у слушателя впечатлението, че той прави това съвсем произволно и импровизирано и не се е подготвил предварително. И още (това се смята за едно от най-възвишените места у Херодот)...

(два листа от оригинала са загубени)

XIX. ...словата се устремяват, сякаш се леят, и насмалко да изпреварят ретора. Ксенофонт казва: „И като събраха щитовете, те се блъскаха, сражаваха, убиваха, измираха."[93] А ето думите на Еврилох:

Ний, Одисее прославен, в дъбравата като вървяхме,
в горските дебри открихме след малко палата прекрасен.[94]

Тези думи, откъснати едни от други, но не по-малко устремени, довеждат до върха на напрежението, като едновременно го възпират и го подтикват. Това поетът е постигнал с безсъюзното словосъчетание.

XX. А най-силно впечатление предизвиква събирането на различни реторически фигури, когато например две или три се смесват, сякаш са сключили съюз помежду си и подпомагат силата, убедителността и красотата на речта. Такъв е примерът с думите от речта срещу Мидиас, където с повторенията и живото описание се преплитат и безсъюзните словосъчетания: „С походката си, с погледа си, с думите си побойникът може да изрази много неща, някои от които пострадалият дори не би се осмелил да сподели с другиго."[95] И сетне, за да не спре речта си на една и съща точка, успокоението се постига в покой, а покоят се предизвиква от спиране, патосът — в безредие, Демостен преминава към новите безсъюзни словосъчетания и повторения: „С държането си, с погледа си, с думите си, когато се държи като хулител, като враг, когато действува с юмруци, сякаш срещу роб." Тук реторът постъпва не другояче, а точно като побойника и поразява доводите на съдиите с нарастващ устрем. После като ураган наново налита: „И ако

той действува с юмруци, ако бие по слепоочията — казва Демостен, — по този начин разстройва, изважда от равновесие хората, непривикнали да ги тъпчат в калта; и никой не би могъл да разкаже и да опише подробно такива злодеяния.“ И тъй, не е ли успял реторът с непрекъснатите преходи да запази същността на повторенията и безсъюзните словосъчетания? По този начин при него редът се оказва безреден и, обратно, безредието включва известен ред.

XXI. Но хайде, нека сега прибавим, ако искаш, съюзите, както правят последователите на Исократ[96]: „Не бива да се пропуска колко много неща би направил побойникът — най-напред в своята стойка, сетне с погледа, а накрая и с речта си.“ Ти веднага ще усетиш, че допълвайки всичко все по този начин, с тези съюзи ще изравниш устрема и неравностите на патетичното, ще го полираш, лишавайки го от жилото му, и ще угасиш неговия пламък. Както, ако тялото на бегача се окаже внезапно овързано и устремът му секва, тъй и патосът негодува, възпрепятствуван от съюзи и други добавки: той губи свободата на своя бяг и вече не лети като изстрелян от метателна машина.

XXII. С тази представа трябва да се свърже и тъй нареченият „хипербатон“. Той представлява излизане от последователно задвижения ход на думи или мисли и е най-сигурният признак на войнствуващ патос. Защото хората, обзети от гняв, страх, възмущение, ревност или друга някаква страст (а те са неизброими и човек не би могъл дори да ги изреди), винаги започват с едни думи, прескачат на други, прибавят по средата без връзка трети, а сетне наново се връщат в кръг към първите. Обзети от смут, сякаш тласкани от някакъв променлив вятър, те се хвърлят трескаво ту насам, ту натам, теглени напосоки, и променят последователността на думи и цели мисли, разхвърляйки ги на хиляди страни. Тъй и най-добрите писатели чрез хипербатоните подражават на естествените състояния. Изкуството е съвършено само тогава, когато изглежда, че е природа, а пък природата на свой ред сполучва най-много, ако съдържа в себе си скрито изкуство. Както казва у Херодот фокеецът Дионисий: „Работите ни са се закрепили на острието на

бръснач, мъже йонийци: дали да бъдем свободни или роби, и то роби-бегълци. А ако решите да се изложите на тежките изпитания, те веднага ще ви налетят, но ще можете да надвиете враговете."[97] Тук би било редно тези думи да стоят така: „Мъже йонийци, сега е време да се нагърбите с този труд: защото съдбата ни се е закрепила на острието на бръснач." Херодот е прескочил обръщението „мъже йонийци" — започнал е веднага от заплахата, сякаш от страх пред надвисналата опасност той не е сварил дори да се обърне към слушателите си. След това е разместил реда на мислите: преди да започне с предстоящото усилие (а в същност точно към това подтиква слушателите реторът), той най-напред предава причината, поради която те трябва да се заемат с тази работа с думите: „съдбата ни се е закрепила на острието на бръснач", та да не изглежда, че говори с предварително обмислени слова, а постъпва тъй, притиснат от обстоятелствата.

Тукидид пък е още по-изкусен в умението да разделя с хипербатони онова, което по природа е обединено и неделимо. Докато, макар че не е дотам своеволен като Тукидид, Демостен най-много насища речта си тъкмо с тази фигура. Той, кълна се в Зевс, именно с хипербатоните показва голямото си умение в словесния двубой и таланта си на импровизатор, като при това най-изкусно увлича слушателите си в дебрите на опасни и дълги хипербатони. Демостен често оставя, сякаш да виси във въздуха, току-що започната мисъл, после вмъква по средата, като че ли някъде отвън, друг нееднороден и несвойствен ред разсъждения и хвърля слушателя в страх, че речта напълно ще се разпадне на съставните си части, принуждава го трескаво да съпреживява опасността с ретора. Накрая неочаквано поставя в най-напрегнатия миг дългоочаквания завършек, и то понякога след доста дълго време. С този вид смели и главоломни хипербатони Демостен много повече разтърсва слушателите си. Такива примери има в изобилие, тъй че не е необходимо да се привеждат като доказателства.

XXIII. Както в същност знаеш, тъй наречените многопадежия, натрупвания, смени на стила и градации са свойствени на словесната борба, украсяват я и спомагат за всякакво възвишено и патетично изразяване. Но за-

що е това редуване на падежи, времена, лица, числа и родове, какво разнообразие и живот придават на израза? Според мен при промените на числото тези случаи, които, бидейки в единствено число, се оказват гледани отблизо със значение на множествено, не са единствените, придаващи украса на словото:

Тогаз тълпата безкрайна викала:
„Тунец!" — и из брега разпръснати, те зашумели.[98]

Много по-важно е да се отбележи, че употребата на множественото число придава величие на речта и я издига със самия брой на тълпата. Такива са у Софокъл думите на Едип:

О двоен брак!
Роди ме ти и пак покълна в твоите
недра едно и също семе! Ти роди
баща и братя, и деца — еднаква кръв,
жени, съпруги, майки — най-позорното,
което е възможно между смъртните![99]

В същност тук се има пред вид само едно име, Едип, а за жените — Йокаста. Но щом числото се е разляло в множествено, то е умножило и нещастията. По подобен начин е употребен и плеоназмът:

и вече няма Хекторовци, ни Сарпедоновци.[108]

Същото е и в мястото у Платон за атиняните, което съм приложил другаде: „Защото нито пелопсовци, ни кадмовци, ни египтяни или данайци, ни други, по рождение варвари, не живеят сред нас; ние, като истински елини, въобще не се смесваме с варвари"[101] и т. н. Когато имената са натрупани тъй, съвсем естествено е всичко да звучи по-приповдигнато. Но така не бива да се постъпва другаде освен в случаите, когато предметът търпи възхваляване, умножаване, преувеличение или патетика, като тогава се прибягва било до един, било до повече от тези елементи. Иначе навсякъде прикачените разкрасителни звънчета могат да доведат до прекалено надута реч.

XXIV. Понякога обаче и обратното преминаване от множествено в единствено число помага за постигане на

величественост. Един писател казва: „Когато цял Пелопонес бе обхванат от раздора.“[102] Друг пък пише: „А когато Фриних[103] представил драмата за превземането на Милет, целият театър потъна в сълзи.“[104] Обединяването на разделеното в единствено число създава по-голяма нагледност. Смятам, че причината за постигането на по-голяма красота е еднаква и в двата случая: защото където имената са в единствено число, тяхното неочаквано представяне в множествено прави впечатление; където пък те са в множествено, обръщането им в тяхната противоположност създава някакво благозвучно единство и с изненадата се постига интересен резултат.

XXV. Когато пък отминалите във времето събития се изобразят като току-що случили се или настоящи, вече се постига не повествователна реч, а картинен разказ. Ксенофонт казва: „И някой си пада под коня на Кир и изпод копитата му забива меч в корема на животното. То се изправя на задните си крака, отхвърля Кир и той се строполява долу.“[105] Такъв похват най-често употребява Тукидид.

XXVI. По подобен начин е изразителна и промяната на лицето, често пъти заставящо слушателя да се чувствува като непосредствен участник в действието:

Би си помислил човек, че войски неуморни и бодри
влизат във боя: със ярост такава се биеха всички.[106]

А подобен пример предлага и Арат:

В тоз месец ти не бива по морето да отплаваш.[107]

Почти същото се среща и у Херодот: „Ще отплаваш нагоре от град Елефантина[108] и после ще стигнеш до гола равнина; като преминеш това място, ще се покачиш на друг кораб и ще плаваш два дена, а накрая ще стигнеш до голям град, на име Мерое.“[109] Виждаш ли, приятелю, как писателят завладява мисълта ти и те води из тези места, превръщайки слуха ти в зрение? Всички подобни непосредствени обръщения към слушателя го въвеждат сред самото действие. И когато ти се обръщаш не към всички, а към едного, например

Трудно ти би узнал Диомед със кои се сражава.[110]

ще го привлечеш към съучастие, ще го направиш по-внимателен, ще го изпълниш с трепет, като го държиш буден с призивите, които му отправяш лично.

XXVII. Има и случаи, когато писателят, разказвайки за някое лице, внезапно се отъждествява с него и го замества. Това също представлява средство за повдигане на патоса:

Хектор извика високо, подбуди троянците в боя:
„Право към вражия стан! Оставете доспехите в кърви!
Ако ли някого видя далече от кораби кухи,
тутакси ще го убия и нито сестри, нито братя..."[111]

Тук Омир, както му е обичаят, разказва от свое име, но внезапно, без предварителна подготовка поставя страшната заплаха в устата на гневния вожд. Той щеше да охлади страстите, ако бе прибавил: „И Хектор рече туй и туй." Така обаче преминаването от едно лице в друго е изпреварило самия разказвач. Затова и употребата на тази фигура би била уместна само тогава, когато критичните обстоятелства не дават възможност на писателя за преход и го принуждават веднага да премине от едно в друго лице, както е у Хекатей: „Извършилият злодеянието Кеикс[112] тутакси нареди на Херакловите наследници да напуснат страната: „Няма как да ви помогна. И за да не погинете, а и за да не погубите мен, идете при някой друг народ."[113]

А Демостен в речта си против Аристогитон е представил по по-друг начин множествеността на лицата и тяхната замяна — с пламтяща страст: „Нима никой от вас не е обзет от жлъч и ярост, когато този негодник и безсрамник върши своите мръсотии? Той..., не, ти, най-долен престъпнико, когато ти бе отнета възможността да говориш свободно, но не с решетки и порти, защото би се намерил все някой да ги отвори..."[114] Реторът не довършва мисълта си, внезапно я променя и в гнева си само дето не разделя думата на две („той..., не, ти, най-долен престъпнико"), разделяйки се между две лица, а сетне, насочвайки думите пряко срещу Аристогитон, създава впечатлението, че нарушава нишката на речта си, затова пък с постигнатия патос наново я поема с още по-голяма мощ. Не по-различни са и думите на Пенелопа у Омир:

Що, глашатае, те пращат при мене женихите горди?
Може би носиш повеля робините на Одисея
да прекратят своя труд и за тях да приготвят гощавка?

Никога — ах! — да не бяха сватосвани с мен пожелали,
днес на гощавка дано за последен път тук се събират!
Вие на рой всекидневно пилеете ценни богатства —

на Телемаха божествен имота. Нима като малки
нито веднъж се не случи на вас да разказват бащите
как се отнасяше с тях Одисей, на безсмъртните равен?[115]

XXVIII. Предполагам, никой не би възразил, че перифразата силно допринася за постигането на възвишеното.[116] Както в музиката главната мелодия става приятна благодарение на тъй наречените странични тонове, тъй и перифразата често е в съзвучие с основната мисъл и в значителна степен ѝ придава допълнителна красота, особено когато не е сама по себе си пренадута и неизкусна, а е красиво съчетана. Достатъчно е да вземем за пример началото на Платоновата надгробна реч: „Тези хора тук по заслуги са получили от нас онова, което имат, а сега се отправят по пътя, предначертан им от съдбата, изпроводени общо от целия град и всеки от своите близки.“[117] Той нарича смъртта „път, предначертан от съдбата“, а удостояването с официално погребение — народна процесия, организирана от родината. Нима с тези фигури Платон не е възвеличил мисълта си, нима ежедневната реч не се е превърнала в поезия, сякаш перифразите са я поръсили с някаква хармония?

Ксенофонт е написал следното: „Приемете труда за водач към щастливия живот. Съберете в сърцата си най-доброто и най-подобаващото за война, защото най-голяма радост ще ви донесе чуждата възхвала.“[118] Вместо да каже: „Вие искате да се трудите“, той поставя: „Приемете труда за водач към щастливия живот.“ Така, развивайки по подобен начин и останалата част от речта си, той влага в похвалата величествена мисъл.

Можем да припомним и онова неподражаемо място у Херодот: „На скитите, осквернили светилището, богинята прати женска болест.“[119]

XXIX. Но наистина перифразата се превръща в нещо опасно, когато бъде употребена не намясто или неумере-

но — тя веднага става излишна, намирисва на празнословие и се раздува неумерено. Дори Платон, винаги изкусен майстор на фигурите, но понякога с неуместни употреби, казва в своите „Закони“: „Не бива да се позволява да се засели в града ни ни сребърно, ни златно богатство.“[120] За това място го подиграват с думите, че ако наложел такава забрана и над добитъка, щял да каже „овче и говеждо богатство“.

Обаче, скъпи ми Теренциане, достатъчно се отклоних с беседата си за употребата на фигурите при постигане на възвишеното. Всички те правят речта по-патетична и раздвижена, а патосът от своя страна е за възвишеното това, което е описанието на характери за удоволствието на слушателя.

XXX. И понеже смисълът на речта и словесното ѝ изражение най-вече се развиват във взаимна връзка, нека сега в допълнение разгледаме различните части на словесния израз. Но естествено съвсем не е необходимо да се разказва на познавачи, че правилният подбор на подходящи и величествени имена по удивителен начин увлича и омагьосва слушателите, че това е най-важният стремеж на реторите и писателите и че той единствен прави речта да разцъфне във величие и красота, да се покрие с древно достойнство, със сила и мощ, а също и с някакъв външен блясък подобно на най-прекрасните статуи, все той влага в нещата някаква като че ли имаща глас душа, за да не бъде излишно да говорят те пред вече знаещите. В същност красивите думи са истинска светлина за мисълта.[121] Но тяхното натрупване не винаги е полезно, особено когато нищожни теми бъдат предадени с величествени и високопарни слова. По същия начин би изглеждало, ако се постави голяма трагическа маска на някое невръстно дете. Само в поезията и. . .

(загубени са четири листа от ръкописа).

XXXI. А колко жизнен и пълнокръвен е стихът на Анакреонт: „Кобилке тракийска, не ще те обуздавам вече аз.“[122] Достойно за похвала е и изречението на Теопомп,[123] защото то със сполучливото съчетание на мисълта с нейния изказ ми се вижда значително постижение, и не зная защо Цецилий го укорява за него. Тео-

помп казва: „Когато се наложи, Филип е способен да преглътне и най-неприятните неща.“ Най-обикновеният израз понякога е много по-красноречив от украсената реч, защото е познат от ежедневния живот и освен това, защото обичайното е по-достоверно. И тъй не е ли сполучлив изразът „в случай на необходимост е способен да преглътне и най-неприятните неща“, употребен за човек, който търпеливо и дори с удоволствие е в състояние да изтърпи и позор, и гнусотия заради личната си изгода?

Почти същото е и при някои Херодотови изрази. Той пише: „Клеомен, обладан от лудост, с меч насякъл собственото си тяло, докато се раздробил на части и издъхнал.“[124] Подобно е и това: „Питес се сражавал на кораба дотогава, докато бил насечен на парчета.“[125] Тези негови изрази се доближават до ежедневната реч, но със своята изразителност се издигат над ежедневното.

XXXII. Засягайки броя на метафорите, Цецилий изглежда, че се съгласява с онези, които определят като крайна граница употребата на две, най-много три от тези фигури на едно място. Но връх в уменнето да бъдат използувани те представляват отново Демостен: защото те са употребени уместно само там, където страстите се понасят във вихрен поток и тяхната многобройност в този случай следва от само себе си. Демостен казва: „Мръсниците, ласкателите, които сами са осакатили собствената си родина, преди време са пропили свободата си при Филип, а сега правят това при Александър. Те измерват своето щастие с корема си и с долните си страсти и са потъпкали свободата и нетърпимостта към всякакъв чужд управник — неща, които преди са били за елините определение и мерило за благото.“[126] Тук гневът на ретора срещу предателите прикрива обилието на фигурите.

Аристотел и Теофраст[127] смятат, че има известни средства, които смекчават тези дръзки метафори, например изрази като „сякаш“, „като че ли“, „ако може така да се каже“ или „ако се осмелим да го кажем тъй“. Както казват, омаловажаването олекотява смелите фигури. Аз приемам този възглед, но на свой ред твърдя, че както при фигурите — вече отбелязах това, — тъй и при многобройните и смели метафори, уместните и силни страсти,

а също и благородната възвишеност са в известен смисъл техни собствени защитници. Като вихрен порой те повличат всичко останало, понасят го напред и в това съчетание и най-дръзките метафори изглеждат дори необходими, не позволяват на слушателя да забележи големия им брой, защото той вече е обхванат от въодушевлението на ретора.

Но подобно на общите места и при описанията нищо не е тъй красноречиво, както разположените една след друга, овързани взаимно тропи. С тяхна помощ Ксенофонт тъй изразително е описал строежа на човешкото тяло, нещо, което на свой ред Платон е изобразил по още по-божествен начин.[128] Той сравнява човешката глава с крепост, шията описва като провлак между нея и гърдите и пише, че гръбначните прешлени я придържат както пантите вратата. Той казва, че насладата е за хората примамка, водеща злини, а езикът — съдник на вкуса. Сърцето е за него като кълбо от нерви и извор на устремно носеща се кръв, затворена в стражева постройка, отворите на порите — тесни пътечки. Платон казва: „За ускореното биене на сърцето в очакване на опасността, понеже то е тъй пламенно при избухването на гнева, боговете са изнамерили лек: поставили са под него белия дроб — такъв един мек, безкръвен, изпълнен с кухини, подобен на гъба, така че когато то кипне в гнева си, в своето мятане насам-натам да не се повреди при ударите си в тази подложка.“ Платон нарича обиталището на желанията женска стая, а това на гнева — мъжка. Далакът за него е кухня сред вътрешностите и затова, когато се изпълни с нечистотии, той нараства и се разболява. После продължава: „Накрая боговете са покрили всичко с плът, която подобно на плъстта защищава вътрешностите.“ Платон оприличава кръвта с храна за плътта с думите: „За да се храни, те са прокарали по цялото тяло канали, както из градините, сякаш влагата на жилите ще нахлуе по тях, подобно на буен поток по тесни вади.“ А когато иде смъртта, писателят твърди, че възлите на душата се развързват като корабните въжета и я пускат на свобода.

Има безброй примери, но приведените са достатъчни, за да докажат величието на използуваните от Платон тропи, както и възвишеността на метафорите, а също и че патетичните и изразителни места се дължат преди

всичко на тях. Но е очевидно, макар че не го подчертавам, че употребата на тропите, а подобно на тях и на всички красиви обрати в речта, често подвеждат до губене на мярката. За този недостатък нерядко упрекват и самия Платон, защото той, унесен в словесното безумие, изпада понякога до неумерени и груби метафори, достигайки до алегорично празнодумство. Един негов откъс гласи: „Не е лесно да се стигне до извода, че градът трябва да бъде размесен подобно на съдържанието на кратера, в който кипи налятото буйствуващо вино, обуздавано от друг, трезв бог, попадайки по този начин в подходящо съжителство. Така виното се превръща в прекрасно умерено питие."[129] И тъй оприличаването на водата в трезв бог, а смесването ѝ с виното — негово наказание, според критиците е изобретение на немного трезв поет.

Заради подобни недостатъци Цецилий в съчинението си за Лизий[130] се е осмелил да го постави изобщо по-горе от Платон, като се подвежда от безмерни страсти: обичайки Лизий повече от самия себе си, той мрази Платон още повече, отколкото обича Лизий. Освен това увлечението му по полемиката прави заключенията му не дотам убедителни, както сам той смята. По този начин дори често предлага за пример на изпадащия в увлечения Платон като чист и безпогрешен ретор кого мислите? — Лизий. А в това въобще няма ни най-малка частица истина.

XXXIII. Но нека потърсим някой наистина чист и безукорен писател. Но преди това си струва да се запитаме по принцип, дали в поезията и в прозата е за предпочитане възвишеното, макар и с известни недостатъци, или умерената в постиженията, навсякъде еднакво здрава и без грешки посредственост. Или, кълна се в Зевс, другояче казано, дали по-значителните достойнства държат първенство в словото, или пък е важен по-големият им брой? Това са въпроси, тясно свързани с възвишеното, и затова те трябва да бъдат разгледани тук. Аз добре зная, че най-малко безукорни са огромните творения. Изчерпателната точност във всичко създава опасност за дребнавост. Във великите произведения пък, както и в прекалено големите богатства, трябва да има и известна небрежност. Вероятно това е и необхо-

димо, защото слабите и посредствени произведения в стремежа си да бъдат напълно безукорни и безгрешни не се решават на никаква дързост и възвисяване; напротив, може би великите творби са неустойчиви именно заради самото си величие. Но аз не пропускам и една друга истина, че е естествено в човешките дела да бъдат забелязвани най-напред недостатъците и паметта да съхранява най-грижливо грешките, а бързо да забравя достойнствата. Аз вече и сам изтъкнах немалко примери за грешки у Омир и останалите най-велики писатели. Естествено аз не съм въодушевен от тези техни грешки, но те съвсем не са умишлени отклонения от прекрасното, а по-скоро неочаквани недоглеждания от небрежност като следствие от величието на твореца. Затова смятам, че без съмнение тези автори въпреки известни неравности имат пълното право да претендират за първенство, ако не за друго, то само за проявеното величие на духа. И макар че Аполоний, поетът на „Аргонавтика“,[131] се показва там безупречен, а Теокрит[132] достигна най-голяма слава с повечето от буколическите си поеми, нима ти не би предпочел да си Омир, отколкото Аполоний? И защо? И нима Ератостен в „Еригона“[133] (тази малка поема е наистина безупречна) е действително по-добър от Архилох, който в пóлета на божествения си дух завлича и много ненужни странични неща, без да признава никакъв установен закон в поезията? Нима ти би предпочел да си Бакхилид[134] в хоровата поезия, а не Пиндар[135] или в трагедията Ион Хиоски[136], а не, бога ми, Софокъл? Докато Бакхилид и Ион са безупречни в правилата и пишат винаги гладко и красиво, Пиндар и Софокъл ту изгарят всичко с устрема си, ту много пъти съвсем неочаквано гаснат и неудачно политат надолу. Но нима ще се намери разумен човек, който би предпочел всичките трагедии на Ион дори единствено пред Софоклевия „Едип“?

XXXIV. Ако оценяваме качествата на писателите количествено, а не според реалното им величие, то би трябвало да поставим дори Хиперид далеч пред Демостен. По-многословният Хиперид има и много други преимущества, но той почти никога не набира висота, подобно на атлета-петобоец, който отстъпва на другите петобойци в борбата за първа награда, но изпъква сред

по-обикновените. Хиперид подражава на Демостен във всичко освен в словореда; освен това той е възприел в голяма степен достойнствата и чара на Лизиевия стил. Затова, където е необходимо, говори с простота; умее да води речта не тъй последователно и в един тон като Демостен; характерите му носят приятна сладост, поднесена съвсем леко; тънката му ирония просто не се поддава на описание, чудесни са политическият му усет и неговото благородство, винаги знае кога да подхвърли шега, а подигравките му са галантни, подходящи и съвсем не тъй непристойни, както у атическите комици; нападките му са умерени, смешното наистина съществува, умее да бодне игриво, с една дума, той е неподражаем в своята прелест. Никой не умее по-добре от него да предизвиква състрадание, а как плавно разказва и изкусно се впуска в разни истории, прескача от тема на тема. Колко е поетичен разказът му за Летò![137] И не зная кой друг би произнесъл по-тържествено надгробно слово![138]

Демостен от своя страна отхвърля нравоописателството, не е разлят, съвсем не е сочен и пищен; в повечето по-горе изброени качества той е неравностоен. Там, където Демостен се насилва да бъде тънко остроумен, поскоро става смешен, а където иска да бъде очарователен, е всичко друго, но не и това. Няма съмнение, че ако трябва да се напише реч за Фрина[139] или Атеноген[140], преимуществата са на страната на Хиперид. Но понеже Хиперидовите качества, макар и многобройни, съвсем не водят до неговото величие, те ми изглеждат плод на хладния му и безстрастен разум. Речите му въобще не вълнуват слушателя и никой, който е чел Хиперид, не е изпитал какъвто и да било душевен смут. Обратно, изключителните дарби и гениалността на Демостен се крият в онова, което направо липсва у Хиперид, а именно във възвишеността на тона, в одухотворената страст, в проникновената задълбоченост, в непрекъснатото надмощие над противника, в недостъпната никому другиму мощ и сила. Тъй Демостен е събрал в себе си всички тези, по мое мнение наистина пратени от бога незаменими дарове. Употребявам тези думи, защото смятам, че не е позволено такива дарове да се нарекат човешки. Затова и той винаги побеждава с качествата, достъпни единствено нему, та дори и със своите недостатъци. Ка-

то с гръм и мълния Демостен поразява реторите от всички времена; и по-скоро човек би гледал с отворени очи в ослепителната мълния, отколкото да излезе насреща на тези бурни, надигащи се една след друга страсти.

XXXV. Но както вече казах, Платон има и още едно предимство. Той превъзхожда Лизий не само с величието на своите достойнства, но и с много по-голямото им количество. От своя страна Лизий има повече недостатъци в сравнение с Платон, отколкото предимства.

Какво са имали пред вид богоравните писатели, устремили се към най-величественото в писането, когато са презрели дребнавата точност? Сред многото други неща и това, че природата се е отнесла към нас не като към някакви ниски и неблагородни същества, а ни е въвела в живота и вселената като че за велик празник, за да бъдем зрители на нейната целокупност и ревностни нейни защитници.[141] Тя тозчас и завинаги е вселила в душите ни непреодолимо влечение към величественото, което е по-божествено, отколкото сме ние самите. Затова и не е достатъчен човешкият стремеж с наблюдение и размисъл да вникне в целия свят. Мислите често надхвърлят обладаващите ги граници и ако някой се вгледа в кръгозора на живота, той веднага ще узнае колко много великото и прекрасното надвишава онова, за което е създаден. Затуй е и естествено, когато, водени от някакъв вроден порив, ние се удивляваме не на малките поточета, макар че те са бистри и са ни полезни, а на Нил, Истър и Рейн, а още повече на Океана[142]; и не се прехласваме по пламъчето на запалените от нас огън, та дори и да свети все тъй ясно, а по небесните светила, макар че те често се засенчват. За нас няма по-удивителна гледка от кратерите на Етна, макар и да изригват от земните недра цели скали, а понякога и да бълват чисти огнени реки.

Накратно бихме могли да изразим всичко това със следното: леснодостъпно е за хората онова, от което те се нуждаят и без което не могат, но необикновеното все пак повече привлича тяхното удивление.

XXXVI. Ние вече говорихме за проявите на възвишеното в литературата, при които величественото не излиза извън рамките на необходимото и полезното. Тук оба-

че трябва да разгледаме въпроса, защо подобни автори при всичките си недостатъци са постигнали безсмъртна слава? Защото всичко останало удовлетворява обикновените нужди на човека, докато единствено възвишеното го въздига до величието на божествения разум. Безукорният стил спасява от упреци, но само величественото предизвиква възхищение. Какво повече от това може да се каже по въпроса, освен че всеки от тези велики писатели изкупува всичките си грешки само с възвишеността, та дори и с едно сполучливо място, и най-важното, ако се съберат накуп всички недостатъци на Омир, Демостен, Платон и другите велики писатели, те все пак биха били нищожни. съвсем незначителна част в сравнение с огромните постижения на тези герои. Затова и всички векове и поколения, освен ако не бъдат обзети от лудостта на завистта, ще им отдават вечно победните почести, които и досега са неотменимо техни и естествено ще останат техни, додето ручеят тече и зеленеят дърветата.[143] А онзи, който е писал, че Колосът[144] с всичките си недостатъци съвсем не е по-добър от Поликлетовия Дорифор, трябва да добави и това, че в произведенията на изкуството предизвиква възхищение най-вече точността, в произведенията на природата — величието, но че единствено на човека по рождение е даден дарът слово. Затова и в статуите се търси подобие с човека, докато, както вече подчертах, в словото се изисква онова, което надвишава човешкото. Но е необходимо винаги да зовем умението в помощ на природата (това ще ни върне в началото на нашето произведение), понеже избягването на грешки е повече дело на умението, а възвишеното, дори и да не е равномерно, на природната надареност. Може би съвършенството се състои във взаимното сливане на двете качества. Толкова бе необходимо да кажем по поставените теми. Нека всеки отдаде предпочитанията си според своя вкус.

XXXVII. Но нека се върнем на метафорите и най-близките на тях сравнения и уподобявания. Последните две се различават от метафорите единствено по. . .

(два листа от ръкописа са загубени)

XXXVIII. . . . и подобни изрази: „Ако не ви е умът в петите, та да го тъпчете.“[146] Защото трябва да знаете докъде трябва да спрете с хиперболата;[147] понякога нарушаването на мярката унищожава хиперболата, постигнатото напрежение изчезва и се стига и до обратния резултат. Например не зная защо Исократ се увлича в детинщини, подведен от стремежа си да преувеличава всичко в речта си. Предмет на неговия „Панегирик“ е твърдението, че Атина има повече заслуги пред всички елини от лакедемонците; още в самото начало той казва следното: „Освен това словото има такава огромна мощ, че е в състояние да превърне нищожното във велико, а величественото да обгърне с дребнавости, да каже древното по нов начин и да разкаже по старому скорошните събития.“[148] Някой с право би го запитал: „Нима, Исократе, смяташ да разказваш тъй и за лакедемонците, и атинянните?“ Та с това славословие в началото реторът сам кара слушателите да не му вярват. И тъй трябва да приемем, че както в случая със словесните фигури, тъй и при хиперболите най-сполучливи са онези от тях, за които дори не се забелязва, че са хиперболи. Такова нещо се получава, когато те изникнат в изблик на страст и съобразно с величината на обстоятелствата. Такъв е примерът с разказа на Тукидид за атинянните, погинали в Сицилия. „Сиракузците — пише той, — спускайки се надолу, най-напред избиваха онези, които бяха в реката, и от това водата тутакси ставаше негодна за пиене. Но въпреки това хората я пиеха заедно с калта и кървите и дори се биеха за нея.“[149] Безкрайните страдания и кошмарът на събитията стават достоверни с описанието, как хората пиели вода, примесена с кал и кръв, и дори се биели помежду си за тази течност. Подобен е и разказът на Херодот за Термопилите. „Тогава — описва той — онези, които още имаха мечове да се отбраняват, или пък ако вече нямаха, се защищаваха с ръце и зъби, бяха засипани със стрели от варварите.“[150] Тук ти може би ще запиташ как е възможно човек със зъби да се сражава с въоръжен противник или пък как така някой е бил засипан със стрели; независимо от това то изглежда вярно, защото не случката е избрана заради самата хипербола, а, напротив, хиперболата е красноречив резултат от случката. Няма да спра да твърдя, че делата и страстите, най-близки до екстаза, дават и сво-

боден път за всякаква словесна дързост и същевременно са неин лек. Затова и комичните ситуации, макар че не са достоверни, биват възприемани за вероятни заради смеха, който пробуждат:

Земята му тъй малко е, че не побира и едно лаконско писмо.[151]

Без съмнение в границите на радостта смехът е страст.

Хиперболите имат отношение както към преувеличението, тъй и към прекаленото смаляване, защото обща черта и на двете е пресилването. Някак си е смешно преувеличението на нищожното.

XXXIX. Пети по ред елемент на възвишеното, най-добри ми приятелю, от онези, които изтъкнах в началото, е съчетанието на изразите. В две други свои съчинения аз съм изложил достатъчно разсъждения по този въпрос, доколкото съм могъл да достигна до някакви изводи. В настоящото изложение сме принудени да добавим още и това, че чувството за хармония между убедителност и прелест не само е вродено в човека, но е и удивително средство за постигане на възвишеност и патос.

Както е известно, флейтата влага у слушателите чувства, които ги лишават от разсъдък и ги изпълват с нещо като безумие. Увлича ги в своя ритъм, принуждава ги да се движат в такта, да се изравнят с мелодията дори и да нямат никакъв музикален усет. Дори звуците на китарата, които сами по себе си не означават нищо, но, кълна се в Зевс, с промяната на мелодията и със сблъсъка и смесването на съзвучия често постигат удивителен резултат и, както знаеш, омагьосват слушателя. Все пак музиката е само неистинско подражание и копиране на убеждението, а не, както вече споменах, същинско дело на човешката природа. И няма ли да приемем, че съчетаването на думи е един вид хармония на езика, вродена в човешкото същество, засягаща не само слуха, но и самата душа с това, че може да извика разни представи за имена, мисли, предмети, за красота и благозвучие (все неща, които са ни сродни и живеят с нас). С единението и многообразието на своите звуци тази хармония заразява слушателите с патоса на ре-

тора и ги привлича към съучастие с него. Нима, вече достигайки величественото със строежа на думите, тя не омагьосва чрез самите тях, нима не обхваща в себе си всичко и не го издига до величавост, достолепие и възвишеност? Нима не обладава всякак цялата ни същност, нашите мисли? И единствено някой луд може да оспори тъй достигнатите изводи, доказателство за които може да бъде дори само човешкият опит.

Наистина колко възвишени и действително удивителни са думите на Демостен преди едно гласуване в народното събрание: „Това гласуване принуди да отмине надвисналата над града опасност подобно на облак."[152] Тук хармонията на думите е равностойна на изказаната мисъл. Всичко е казано в дактилен размер[153], с най-благородния и възвеличаващ ритъм, защото той е героичен и е най-прекрасната стъпка, която познаваме. А ако по свое желание разместим думите така: „Това гласуване принуди да отмине подобно на облак опасността, надвиснала над града", тогава, кълна се в Зевс, само с промяната „принуди да отмине подобно на облак опасността" ще видим доколко хармонията допринася за постигането на възвишеното. А ако променим „подобно на облак" на „като облак", тоест ако заменим шестте дактилни стъпки с четири обикновени, тази загуба на срички веднага ще осакати величественото. А ако пък, обратно, добавим още една дума: „съвсем подобно на облак", значението не ще се загуби, но ще се изгуби съзвучието и неравномерността на сричките ще завлече надолу и възвишеното.

XL Онова, което най-много прави речта величествена, е съвършената взаимовръзка между всички нейни елементи. Тя трябва да бъде като тялото: никоя негова част, отделена от цялото, сама по себе си не представлява нищо значително. Така и елементите на величественото, разделени и разпръснати, разнасят със себе си възвишеното на всички страни, а когато са обединени в едно цяло, когато са свързани заедно от хармонията, те се превръщат в гласове от едно съзвучие. Така величественото, когато се състои от организирани помежду си различни фигури, е като пир, устроен от много приятели. Точно затова мнозина писатели и поети, у които възвишеното не е вродено, без да бъдат и съвсем ненадаре-

ни за това, все пак като употребяват разговорното и народното слово, без да прилагат нищо повече от обикновените похвати, дори само с добрата подредба и организация на речта успяват да достигнат обем и широта и ни най-малко не изглеждат нищожни. Такива са Филист[154], според някои Аристофан, а най-вече Еврипид, което, струва ми се, достатъчно пълно съм обосновал. След убийството на децата си Херакъл изрича:

Тъй съм препълнен с беди, че няма място за нови.[155]

Твърде разговорният израз е станал възвишен заради съчетанието си с цялото. Ако бъде другояче свързан, ще проличи, че Еврипид е повече поет на умелото съчетание, отколкото на разума. Той говори така за привързаната към бика Дирка:

бикът се мяташе наоколо,
със себе си повличаше и нея заедно
с дървета и скали.[156]

Тук е благородна самата същност на предмета, но той още повече се е възвисил от хармонията, развивана внимателно, а не главоломно напред. Думите се опират една на друга, поддържат се от равномерните дълги срички и така придобиват стабилно величие.

XLI. Напротив, нищо не принизява възвишеното тъй много, както начупеният и нетърпелив стих, какъвто е пирихият, трохеят и дихореят[157] — размери, подходящи само за танцови стъпки. Впрочем всяка реч, запазваща еднообразен ритъм, изглежда изкуствено префинена, дребнава и безстрастна заради налагащото се еднообразие. Най-лошото от всички е, че такива еднообразни речи приличат на леките песнички, които отвличат слушателя от съдържанието и го принуждават да следи само такта, тъй че монотонното слово съвсем не е в състояние да излъчи заразителен патос. Понякога се получава тъй, че хората, знаейки предварително такта, започват да потропват с крак в ритъма и като в танца се стремят да довършат стъпката, забравяйки съвсем за смисъла. По същия начин са твърде далеч от възвишеното, прекалено грижливо съставените речи, насечени на къси, състоящи се от малко срички думи, свързани като с някакви куки през пролуки и грапавини.

XLII. Опасна за възвишеното е и прекалената насеченост на словото; краткостта го осакатява. Тук не говоря за задължителната стегнатост на изказа, а за прекалено кратката и накъсана фраза; и ако насичането изкълчва смисъла, то прекалената краткост направо го убива. И, обратно: очевидно е, че извънредно пространната реч е бездушна поради неуместната си разлятост.

XIII. Много опасно за възвишеното е и просторечието. Например Херодот в божествения си разказ за бурята е вмъкнал, кълна се в Зевс, и съвсем неуместни за темата изрази, какъвто е „морето завря“[158]. Това „завря“ силно уврежда възвишеното със своето неблагозвучие. Другаде стоят думи като „вятърът се умори“[159] или „неприятен край“, който очаквал моряците, претърпели корабокрушение.[160] Защото е ясно, че „умори се“ е некрасиво и прекалено разговорно, докато „неприятен“ съвсем не подобава да се каже за толкова необичайна гибел.

По подобен начин Теопомп с няколко прекалени израза напълно е развалил иначе чудесния си разказ за потеглянето на персийския цар на поход в Египет: „Та кой ли град или народ от Азия не е пращал посланици при царя? И какво, има ли прекрасен и безценен дар, роден от земята или изработен изкусно, който да не му е бил поднесен? Малко ли бяха скъпите наметала и одеждите — пурпурни, пъстри или снежнобели? Ами безчетните палатки, златоткани, препълнени догоре с всякакви блага, а празничните одеяния, разкошните ложета? И още — сребърна и златна изкусно изработена посъда, чаши, кратери — едни обсипани със скъпоценни камъни, а други — прекрасно и чисто изваяни. А към тях — огромен брой елински и варварски оръжия, безчет товарни и жертвени животни. Несметни бяха крините с подправки, меховете и чувалите, свитъците папирус и всичко друго необходимо. И най-сетне имаше толкова изсушени най-различни меса, натрупани на такива купове, че приближаващите отдалеч пътници ги вземаха за планини и хълмове!“[161]

Тук писателят постепенно пада от възвишеното към низкото, вместо да се издига по обратния път. От чудесното описание на цялата подготовка той ни пренася при разни крини, мехове и чували, сякаш ни въвежда в готварница. Каква грозна гледка би се получила, ако

си представим, че сред цялото великолепие от златни съдове, обковани със скъпоценни камъни, сребърни чаши, златоткани палатки, купи някой сложи мехове и чували! По същия начин в описанието всички тези подробности изглеждат като грозни петна, като долно клеймо, понеже са тъй неуместно поставени. Теопомп е можел напълно да подмине тези описания. Вместо всичките тия „планини“ би трябвало да спомене за други страни на подготовката — за камилите, за безчетните товарни животни, отрупани с най-невероятни деликатеси за трапезата, или да изброи всевъзможните купища зърно, да обърне внимание на това, което е в пряка връзка с гастрономията и разкоша, ако толкова много е искал да опише всичко до най-малките дреболии, та дори и поднасяните от прислугата изтъчени ястия на готвачите.

До възвишеното не бива да се допускат разни нечистотии и непристойности освен в случай на крайна необходимост, но тогава словото трябва да бъде достойно. В тези неща е добре да се подражава на природата, която, създавайки човека, не е поставила на лицето му онези части, за които не е прилично да се говори, нито да излизат от там нечистотиите на телесната маса, а ги е прикрила, доколкото е възможно, и както казва Ксенофонт, отвела е колкото може по-далеч тези канали, за да не повреди красотата на цялото си създание.[162]

Но все пак пред нас не стои задължението да изброяваме в подробности всичко онова, което уврежда възвишеното; защото вече достатъчно обстоятелствено описах съставките, които правят словото благородно и възвишено. Очевидно е, че техните противоположности го правят ниско и некрасиво.

XLIV. Следователно, мили ми Теренциане, заради твоята любознателност ми остава в допълнение да изясним само още един въпрос, който съвсем наскоро обсъди с мен един философ.[163] Той твърдеше: „За мен, а несъмнено и за мнозина други, е учудващо — каза ми, — че в наши времена има тъй много умни и образовани хора, изкусни и многоопитни в словото, способни да доставят наслада с речта си, но почти никак или рядко се срещат такива, които да притежават действително възвишена и величествена природа. Такава крайна безплодност е обхванала сегашните поколения. Кълна се в

Зевс — продължи той, — трябва ли да се вярва на твърдението, че само демокрацията ражда велики хора и че заедно с нея са процъфтели гениите на словото, и че заедно с нея са загинали? Защото казват, че само свободата е в състояние да отхранва и дава надежда на великите умове, вдъхвайки им порива за отличаване сред другите и стремежа за достигане на първенство. Освен това предлаганите при демократично държавно устройство награди, които насърчават душевните качества на реторите, те сякаш се пречистват и вече свободно засияват в целия си блясък. Ние пък — рече той, — сегашните хора, от деца учим, че робството е справедливо; невръстните ни мисли се възпитават в робските обичаи и закони; още от пелените за нас остава скрит вкусът на прекрасния и животворен извор на словото — свободата. Според мен — рече — от нас не излиза нищо друго освен велики ласкатели. Затова и във всичко останало сме изпаднали до положението на роби, а както е известно, никой роб не е станал добър ретор: страхът от свободното слово е вечно буден у него и е негов сигурен страж, защото той вече е привикнал с побоя. И както казва Омир:

Ех, половината доблест оставя у смъртните хора
далекозрящият Зевс, щом им прати деня на робия.[164]

Та следователно, ако е истина онова, което говорят за джуджетата, наречени пигмеи[165], а именно, че ги отглеждат затворени в сандъчета, за да не пораснат, те не само спират растежа на затворения вътре, но и правят уродливо неговото тяло, здраво стегнато в превръзки. Тъй и всяко робство, дори най-справедливото, е като сандъче за душата и с право би било наречено „затвор“.“

Тук аз се обадих: „Любезни ми приятелю, най-лесното и обикновено нещо за човека е да хули собствената си епоха. Но виж да не би не мирът, възцарил се над цялата земя, да унищожава великите таланти, а непреодолимата война, обладала нашите желания, или, кълна се в Зевс, всичките страсти, които охраняват, повличат и довеждат до крайности нашето съществуване. Сребролюбието, от което вече неизлечимо страдаме всички ние, както и гонитбата на насладите са ни заробили, или, още по-добре да се каже, са ни повлекли в бездънна про-

паст. Сребролюбието е унизителна болест, а преследването на насладите — най-неблагородна.

Трудно ми е в същност да приема, че онези, които благоговеят пред несметните богатства, по-точно казано, почитат ги като бог, е възможно да не допуснат да навлязат в душата им и онези пороци, които съпътстват богатството. Знае се, че след безчетното, невероятно богатство неотстъпно крачи и равното нему разточителство. Щом първото разтвори портите на града или на отделния дом, веднага се вмъква и се настанява и разточителството. Щом мине известно време, тази съпружеска двойка, както казват мъдреците, си ражда потомство, а нейни законни, истински, а не извънбрачни наследници са неуместната суета и разкошът. И ако невръстни деца пораснат, станат възрастни, набързо раждат в човешката душа други неумолими господари — надменност, беззаконие и безсрамие.

Всичко това става така по необходимост и хората не се сещат за загубеното си добро име. Порочният им живот в кръг се доближава полека до гибелта, а душевното величие, което са преследвали, постепенно се губи, вехне и никой не се стреми към него. Тези люде са изцяло прехласнати от дела на смъртния си живот и съвсем забравят да увеличават дела на безсмъртното в себе си.

Веднъж подкупеният вече никога не ще бъде свободен и здравомислещ съдник в полза на справедливото и доброто, защото за всеки подкупен човек единствено личната изгода е добра и справедлива. Животът на всеки от нас зависи вече от безчет подкупи, от гонитбата на чуждата гибел, от нечестните игри в лова на завещания. Заради стремежа да печелим във всичко ние продаваме в робство собствените си души и смятаме ли, че сред тибелния разврат на нашето всекидневие ще намерим някой все още свободен съдник, който неподкупно да се бори в полза на великите и вечни дела и да не се поддаде на собствените си долни страсти! Но дали след като сме такива, не е по-добре да си останем роби, а не свободни? Впрочем отпуснем ли страстите си без задръжка, те ще се понесат, сякаш са ги пуснали от тъмницата, ще се обърнат срещу нашите близки и ще подпалят света със злото си.

Съвсем не е нужно да се скрива, че вродените способности на сегашното поколение вехнат заради мало-

душието, обзело всички с малки изключения. Кой ще предпочете да се труди ревностно и честно за общата полза, а не за слава или наслаждения?

Изглежда, че е най-добре да спрем напосоки дотук[166] и да продължим с патоса[167], за който вече обещах, че ще напиша отделна книга. Мястото на патоса във всяко слово, а особено във възвишеното, както ми...

(тук ръкописът прекъсва)

Бележки

[1] Гръцки ретор, родом от Калеакте, Сицилия, живял през епохата на Октавиан Август. Един от основателите на атицизма, писал съчинения по история и литературна критика, между другото автор и на изгубен трактат за възвишеното, в който го разглеждал откъм чисто стилистическата и техническата му страна.

[2] *Постумий Теренциан* е неизвестен млад римлянин, до когото авторът адресира произведението си, може би е негов ученик.

[3] Цитиран е Демостен, „Срещу Тимократ", 13.

[4] В цялото съчинение под „реторика", „речи" се разбират всички прозаически литературни видове, а „ретори" са и авторите на всякакви прозаически творби.

[5] Често срещано и популярно определение.

[6] Следва неточно цитирано място от Демостен, „Срещу Аристократ", 113.

[7] Стихове от изгубената трагедия на Есхил „Орития", в която може би се третирал митът за отвличането ѝ от Борей, олицетворението на северния вятър. Навсякъде, където не е посочен преводачът на стиховете, преводът е направен от Иван Генов.

[8] *Горгий* от Леонтини, Сицилия (ок. 485 — ок. 380 г. пр. н. е.), заедно с Протагор е основният представител на елинската софистика. Неговото реторическо учение се основавало на постигането на психологическо въздействие над слушателя. Поради това той вмъквал в прозата поетически изрази и използувал особени стилистически фигури (т. нар. „Горгиеви фигури").

От 427 г. пр. н. е. пребивавал в Атина като пратеник на родния си град и там бил посрещнат с въодушевление. Пътувал из Елада, давайки уроци по реторика. Произведенията му са изгубени с изключение на няколко по-значителни фрагменти. Оказал силно влияние над атическата проза — над Тукидид и особено Исократ.

[9] *Калистен* от Олинт (ок. 370—327 г. пр. н. е.), племенник и ученик на Аристотел, помагал му в изготвянето на пълен списък на победителите в Питийските игри. Участвувал в походите на Александър Велики като придворен историк и описал „Делата на Александър", където ги показвал силно преувеличени, а македонският цар бил представен като радетел на панелинизма. По-късно отказал да възприеме въведеното по персийски образец падане ничком пред владетеля („проскинеза"), поради което бил несправедливо обвинен и убит. Приписван му е прословутият „Роман за Александър", превеждан и обработван на повече от 30 езика, който, разбира се, е много по-късно анонимно произведение.

[10] *Клитарх* от Колофон (IV в. пр. н. е.), историк, съвременик на Александър Велики, взел участие в походите му и после написал за тях съчинение в 12 книги, в което подвизите на владетеля били разкрасени и преувеличени.

[11] Стихът е от изгубена трагедия на Софокъл, може би „Борей и Орития".

[12] Атински ретор, живял в IV в. пр. н. е.

[13] *Хегезий* от Магнезия, Мала Азия, писател и ретор от III в. пр. н. е., се смята за основател на нов стил, който отричал симетрията в речта и се противопоставял на умерените периоди на Исократ и последователите му с необичайни, преувеличени стилови решения. Подложен е на унищожителна критика от Цицерон („Оратор", 226).

[14] *Матрид* от Тива е ретор от II в. пр. н. е., последовател на Хегезий, написал „Възхвала на Херакъл".

[15] Популярен цитат от неизвестен автор.

[16] Поговорка.

[17] Недостатък, за който често били обвинявани атицистите; срещу него се обявяват Цицерон, Плутарх, Дионисий Халикарнаски.

[18] *Теодор* от Гадара (края на I в. пр. н. е.), ретор, основател на школа, учител на император Тиберий, вероятно учител и на автора на настоящия трактат. В своето учение отхвърлял строгото придържане към формалните норми,

издигнати в канон от учителя на Август, строгия Аполодор от Пергам и от неговите ученици. В следващия пасаж очевидно се поддържа Теодор и се подлага на критика Аполодор, макар че името му не се споменава.

19 *Тимей* от Тавромений, Сицилия (IV—III в. пр. н. е.), живял половин век в Атина, автор на съчинение, от което са запазени само фрагменти. То е известно под различни заглавия, най-често като „Истории", което се занимава с историята на елинския запад от древни времена до началото на римското завоюване на Сицилия. Тази история била високо ценена в древността и съчинението на историка Полибий в същност е нейно продължение.

20 *Исократ* (436—338 г. пр. н. е.), атински ретор, получил образованието си при софистите Горгий (вж. бел. 8) и Продик. Започнал дейността си като логограф, т. е. като автор на съдебни речи за сметка на трети лица. В 390 г. пр. н. е. основал реторска школа с три- или четиригодишен курс на обучение, която бързо придобила огромна популярност. Исократ се смята за основател на общото образование. Твърдял, че реториката е основата на универсалното познание. Поради вродената си стеснителност и слабия си глас никога не се е появявал публично като ретор. Запазени са 21 негови автентични речи, които са значително постижение в атическата художествена проза. Техният автор постига един изискан стил, в който фразата е ритмична, внимателно разчленена и включва употребата на грижливо оформени фигури. Смята се за създател на нормативната художествена проза. Исократ подчертава необходимостта от обединение на Елада, като най-напред възлага надеждите си на Атина, а сетне — на Филип II Македонски, с което се включва в групировката на Демостеновите неприятели. Споменатият тук „Панегирик" е завършен през 380 г. пр. н. е. и говори за единен елински народ, който трябва да се обедини под водачеството на Атина или Спарта. Исократ упражнява значително влияние върху развитието на елинската и римската проза, особено над Цицерон.

21 Спартанците завоювали пелопонеската област Месения през втората половина на VIII в. пр. н. е. в резултат на т. нар. Първа месенска война. Населението на покорената област било обърнато в робство — това са известните „илоти", букв. „пленници".

22 Става дума за експедицията на атинините в Сицилия (415—413 г. пр. н. е.) по време на

Пелопонеската война, завършила с пълен разгром и описана с голямо майсторство от Тукидид. Според традицията преди потеглянето били изпочупени от неизвестни хора хермите — стълбовете с изображението на бога Хермес. В цитирания текст от Тимей се вижда, че това светотатство се смятало за причина за поражението, като дори възмездието дошло чрез човек, носещ името на оскърбения бог.

23 Очевидна ирония: във връзка с предишния пасаж се прави паралел с въстанието срещу жестокия сиракузки тиран Дионисий II (367—344 г. пр. н. е.), начело на което бил Дион, ученик на Платон, и с тази история се свързват имената на Хераклидите и Херакъл.

24 *Ксенофонт* (ок. 430—354 г. пр. н. е.), един от най-видните представители на атическата проза, автор на прочутите „Походът на десетте хиляди" („Анабазис"), „Възпитанието на Кир" („Киропедия") и „Елинска история" („Хеленика"). В своето съчинение „Лакедемонската държава" той дава израз на проспартанските си възгледи. Цитираният тук пасаж е от последното произведение, III, 5 (вж. и бел. 162).

25 Думи на Ахил към Агамемнон, „Илиада". I, 25 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

26 *Агатокъл* (ок. 361—289 г. пр. н. е.), водач на наемна войска, от 317/316 г. пр. н. е. сиракузки тиран, образувал сицилийския съюз за борба срещу картагенците, постепенно се наложил над цяла Сицилия, но накрая бил отровен. В завещанието си възвърнал на сиракузците демократическото управление.

27 Цитатът е от Платон, „Закони". V, 741 C.

28 Пак там, VI, 778 D.

29 Херодот, V, 18.

30 Под „метабола" (букв. „промяна") се разбира смяната на настроението и на стила в една реч, изискването за т. нар. poikilia (пъстрота).

31 Т. е. преувеличението като стилистично средство.

32 Т. е. замяната на единствено с множествено число като стилистично средство.

33 За съжаление изгубено.

34 Омир, „Одисея" XI, 315—317 (прев. Г. Батаклиев). Според митологията Алоадите са От и Ефиалт, огромните синове на Алоей и Ифимедея или на Посейдон. Те нападнали олимпийските богове, като се опитали да хвърлят планината Оса върху Олимп, а върху Оса — Пелион, за да се изкачат на небето. Били убити от Зевс или от Аполон. Друга традиция ги сочи за благодетели и основатели на градове и често били смесвани с Титаните и Гигантите.

[35] Очевидна дефиниция за същността на истинския патос.

[36] Става дума за слизането на Одисей в подземния свят: Омир, „Одисея“, песен XI. Епизодът с Аякс е от същата песен, 563—564.

[37] Ръкописът се прекъсва на цитат от Ариан, „Походът на Александър“, II, 25, 2. Флавий Ариан (ок. 95—175 г. от н. е.) е от Никомедия, Витиния (Мала Азия), бил е военачалник в римската армия, станал консул и легат в Кападокия. Основното му произведение е „Походът на Александър“ („Анабазис“) в 7 книги, с което той искал да достигне славата на Ксенофонт. Подражавал също на Херодот и Тукидид, особено много на първия в „Описанието на Индия“, приложено към съчинението за Александър. *Парменион* е пълководец и приятел на Александър.

[38] Авторът има пред вид два стиха от „Илиада“ (IV, 442—443):

Малка отпърво тя тръгва, но скоро издига в небето свойта глава, а нозете си здраво опира в земята.

(Прев. Бл. Димитрова, Ал. Милев.)

Ерида е богинята на раздора в елинската митология.

[39] *Хезиод* (ок. 700 (?) г. пр. н. е.) от Аскра (Беотия) е първият елински, съответно европейски поет, за когото притежаваме някакви сигурни исторически данни. След Омир е най-значителният елински епически поет, автор на „Теогония“, както и на „Дела и дни“, поеми, написани в наследения от Омир хекзаметър. В първата от тях се проследява митологическата история на произхода на света и боговете след един увод, в който Хезиод описва своето посвещение в поетическото изкуство, извършено от музите на планината Хеликон. Във втората поема авторът, сам той скромен селянин, за първи път в елинската поезия въвежда силно изразено субективно отношение към заобикалящия го свят и създава произведение с втъкани в него елементи на проста селска философия, но и житейска мъдрост, и митология. Тук може да се намери първата басня в античната литература — за ястреба и славея. Сред многото приписвани на Хезиод творби е и „Щитът“, за която и в настоящия текст се вижда, че автентичността й още в древността е подлагана на съмнение. Цитираният тук стих е 267.

[40] Омир, „Илиада“, V, 770—772 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[41] Омир, „Илиада“, XXI, 388 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[42] Пак там, XX, 61—65 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[43] Според елинската митология *Тартар* е мрачното подземно царство на мъртвите, намиращо се на такава дълбочина в недрата на земята, каквото е разстоянието между повърхността на земята и небето. Управлява се от Зевсовия брат Хадес.

[44] Тук са иронизирани всички онези, които били склонни да виждат във всеки Омиров стих някаква сложна алегория, и особено стоиците.

[45] Компилация от няколко места в „Илиада“: XIII, 18; XIII, 19; XIII, 27—30 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[46] Това прочуто място дава основания за продължителни и ожесточени спорове между тълкувателите на „За възвишеното“. Очевидна е връзката с Петокнижието и особено с *Йосиф Флавий* (I, 3, 15 и I, 4, 22—24), но и различията от канона са значителни. Според Карл Циглер и други учени текстът е допълнително вмъкнат, но сега вече преобладава мнението, че той е автентичен. Следователно в известен смисъл може да се твърди, че това място е и началото на сравнителния метод в литературата.

[47] Цитатът е от „Илиада“, XVII, 645—647 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[48] Омир, „Илиада“, XV, 605—607 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[49] Това мнение е изключително интересно, още повече, че по-нататък е защитено с оригинални доводи.

[50] Омир, „Одисея“, III, 109—111 (прев. Г. Бараклиев).

[51] Омир, „Одисея“, IX, 181 и сл.

[52] Омир, „Одисея“, X, 1 и сл.

[53] Омир, „Одисея“, X, 210 и сл. Зоил от Амфиполис (IV в. пр. н. е.) е ретор-критик и софист, противник на Исократ. Отправял невъздържани нападки срещу Омировата поезия и затова бил наречен „Омиров бич“. От произведенията му (между другото и едно историческо) са останали само оскъдни фрагменти.

[54] Омир, „Одисея“, XII, 62 и сл.

[55] Омир, „Одисея“, XII, 447.

[56] Омир, „Одисея“, XII, 79 и сл.

[57] *Сафо* (родена вероятно след 650 г. пр. н. е. в Митилена или Ересос на остров Лесбос) е най-значителната елинска лирическа поетеса. Събрала около себе си група благородни моми-

чета, които обучавала на музика, танц и поезия. Изпитвала към тях силни чувства и им посветила едни от най-съвършените си стихотворения. Написала е 9 книги с оди, елегии, химни, епиталамии (сватбени песни), от които за съжаление са запазени почти само фрагменти. Използувала разнообразна метрика, като една от нейните композиции носи името ѝ (Сафическа строфа). Основна тема на поезията ѝ е любовта, описана с много нежност, деликатност, понякога с огнена страст. Прочутото ѝ стихотворение, сочено за образец в нашия текст, ние в същност познаваме само от ръкописа на „За възвишеното". Много известен е неговият латински вариант на Катул (51). То е превеждано многократно и на български и освен нашия превод, в който се постарахме да предадем и оригиналната мярка, предлагаме превода на Б. Георгиев (Антична поезия, НК, София, 1970):

На боговете равен ми се струва,
до тебе който седнал е небрежно
и слуша те тъй сладко да говориш
и да се смееш нежношеговита.

Но аз, щом отдалече те съгледам,
в уплаха — бледна — изведнъж изтръпвам.
Сърцето трепва във гърдите,
гласът ми става сух и сякаш спира.

Езикът ми засъхва — нежен пламък
под кожата ми тънко запълзява.
Очите ми покрива нежен мрак,
бучение в ушите си усещам.

Студена пот челото оросява,
нозете ми се подкосяват, ставам
по-бледна от изсъхнала трева,
свяст ми се вие, сякаш че умирам.

58 „Аримаспея" е поема в хекзаметри, вероятно от Аристей от Проконес (нач. на VI в. пр. н. е.), от която са запазени само фрагменти. Тя била полуфантастичен разказ за пътуване на север към страната на Иседоните, където еднооките Аримаспи, живели на юг от Урал или Алтай, воювали с грифовете, пазещи златото. Описани били и хиперборейците (букв. „жители на крайния север"), любимият народ на Аполон.

59 Цитат от „Илиада", XV, 624—628 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

60 *Арат* от Соли, Киликия (Мала Азия), живял

ок. 315—245 г. пр. н. е., отишъл в Атина, живял в двора на македонския цар *Антигон Гонатас* и на *Антиох I* в Сирия, е известен особено много с оцелялата до нас поема „Феномени" („Явления") в 1154 хекзаметри. Според ученето на *Евдокс* от Книдос в нея се описват небесните съзвездия, тяхното движение и се добавя свързаният с тях митологичен материал. Очевидна е принадлежността на автора към стоическата философия. Аратовите „Феномени" са упражнили особено голямо влияние върху римската литература, а през средновековието са използувани като учебник. Цитираният стих е от „Феномени", 299.

61 В цитирания по-горе стих от „Илиада", XV, 628 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев) в оригинала стои сложният предлог hypék (букв. „изпод"), който не е предаден в използувания от нас превод. В него не е спазена и особената цезура, която има своето значение в оригинала — акцентира предлога.

62 *Архилох* от остров Парос (вероятно VII в. пр. н. е.) е един от най-значителните елински лирици. Бил принуден да отиде в Тасос и за известно време се препитавал като наемен войник. Влюбил се в Необула, дъщеря на Ликамб, който обаче не се съгласил с този брак, и според традицията поетът нападнал двамата с такива остри стихове, че те не издържали позора и се самоубили. Архилох е известен със своите ямби, елегии и химни, запазени в малобройни фрагменти. Неговата поезия е многостранна, оригинална, много страстна, преливаща от противоречиви чувства и понякога хаплива. Евстатий казва за него, че „езикът му бил като на скорпион". Прочути са Архилоховите описания на морски бури, за които става дума тук.

63 Най-прочутият атински оратор *Демостен* (383—322 г. пр. н. е.) непрекъснато е сочен за образец в трактата „За възвишеното". Цитатът е от речта му „За венеца", 63.

64 Има се пред вид постепенното нарастване и разширяване на мисълта, следвано от преход към възвишеното. Както се вижда, този стилистичен похват е сочен като едно от средствата за постигане на възвишеното.

65 Вероятно авторът има пред вид анонимния трактат, известен като Anonymus Seguerianus (L. Spengel — C. Hammer, Rhet. gr., 1, Leipzig, 1894, 457), който е особено важен със засягането на въпроса за аналогията и аномалията в реториката.

66 Според *Плутарх* („Демостен", 3) и според Суда (ст. „Цицерон") Цецилий (вж. бел. 1) на-

писал специално съчинение, в което сравнявал Демостен и Цицерон. В него „мощта“ на словото у Демостен била противопоставяна на „сладостта“ на Цицероновия стил.

[67] Платон, „Държавата“, IX, 586 А.

[68] *Пития* е жрицата-пророчица в Аполоновия храм в Делфи. Седнала на триножник, до тайнствена пукнатина в земята, изпаднала в екстаз, вдъхновена от бога, тя предавала Аполоновите предсказания, а нейните жреци ги обръщали в стихове и тъй ги съобщавали на хората.

[69] *Стезихор* (ок. 640 — ок. 555 г. пр. н. е.) е елински лирически поет, вероятно от Химера в Сицилия. Истинското му име било Тизий. Писал е различни видове лирически произведения, но бил най-прочут с това, че първи създал хорови героически химни. Неговото творчество заемало междинно място между епос, хорова лирика и трагедия. Стезихор се смята за най-повлияния от Омир лирически поет. Неговата поема „Превземането на Троя“ включвала и легендата за странствуванията на Еней до Италия и може би е била основният извор за понататъшното ѝ преработване. Според преданието в едно свое произведение той представил Елена в лоша светлина, за което му било отнето зрението, но после написал „Палинодия“ („Отричане“), в която се оправдал, че говорил не за самата нея, а за сянката ѝ. Тъй бил излекуван от слепотата. Очевидно е, че е упражнил огромно влияние върху седнешната поезия, но за съжаление ние го познаваме само от оскъдни фрагменти.

[70] Допускало се е, че става дума за *Амоний Сакáс* (ок. 175 — ок. 242 г. от н. е.), основателя на неоплатоническата школа, но по-късно се доказва, че това е *Амоний*, александрийски граматик от II в. пр. н. е., който събирал Омировите заемки у Платон.

[71] Хезиод, „Дела и дни“, 24.

[72] Еврипид, „Орест“, 255—257.

[73] Еврипид, „Ифигения в Таврида“, 291.

[74] Според елинската митология, богини на отмъщението (лат. Фурии), родени от кръвта, паднала на земята при кастрирането на Уран. Особено много преследвали виновните в убийство, като довеждали виновника до безумие и смърт. Косите им били от змии, появявали се с рев и лай. Гонили безмилостно Орест за убийството на майка му Клитемнестра.

[75] Омир, „Илиада“, XX, 170—17 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[76] Фрагменти от изгубената Еврипидова трагедия „Фаетон“, в която се използувал митологическият сюжет за сина на бога на слънцето *Хелиос* и на смъртната *Климена*. Когато Фаетон пораснал, баща му го признал и му предложил по свое желание някакъв дар. Буйното момче веднага поискало да измине със слънчевата колесница пътя на Хелиос по небето. Бащата вече нямало как да откаже, но неопитните ръце на Фаетон изпуснали управлението, конете се отклонили от обичайния си път, доближили се опасно до земята и за да не се запали тя, Зевс убил с мълнията си нещастния кочияш, който паднал в река Еридан.

[77] Стих от изгубената трагедия на Еврипид „Александър“ със сюжет из троянския цикъл. *Александър* е другото име на Парис.

[78] Есхил, „Седемте срещу Тива“, 42—46 (прев. Ал. Ничев).

[79] Фрагмент от изгубената трилогия на Есхил „Ликургия“, в която се разказвало как тракийският цар Ликург не признавал бог Дионис и затова бил наказан от него.

[80] Еврипид, „Бакханки“, 726.

[81] Според Софокъл, „Едип в Колон“, 1586.

[82] Тук се има пред вид неизвестен стих от прочутия елински лирически поет Симонид от Кеос (ок. 556 — ок. 468 г. пр. н. е.).

[83] Еврипид, „Орест“, 264—265.

[84] Демостен, „Срещу Тимократ“, 208.

[85] *Хиперид* от Атина (390—322 г. пр. н. е.), ретор, ученик на Исократ, а може би и на Платон, заедно с Демостен е един от най-изтъкнатите представители на антимакедонската групировка. До нас са достигнали само шест от речите му (частни и политически, а също и надгробна реч в памет на падналите в Ламийската война (323—322 г. пр. н. е.) — след смъртта на Александър Велики, срещу македонското господство в Елада). Те са силни, изразителни и заради качествата им Хиперид се смятал за втория по значение атински ретор след Демостен. Тук се споменава незапазена негова реч, произнесена след поражението на съюзните елински войски в битката при Херонея (338 г. пр. н. е.) срещу македонците, след което Елада окончателно губи независимостта си.

[86] Терминът на старогръцки е schéma. За първи път той е употребен от *Анаксимен* от Лампсак (IV в. пр. н. е.). С фигурите се занимава и *Аристотел*, а *Деметрий Фалерски* (ок. 350 — ок. 283 г. пр. н. е.) ги дели на две групи — фигури на речта и фигури на мисълта. Цеци-

лий е посветил цяло съчинение на тази тема.

87 В „За венеца“, 208.

88 Това са трите прочути сражения, в които елинитe побеждават персите в Гръко-персийските войни; съответно през 490, 480 и 479 г. пр. н. е.

89 *Евполид* (446 — след 412 г. пр. н. е.) е атински комедиограф, приятел, а сетне съперник на Аристофан. Запазени са само незначителни фрагменти от неговите 14 комедии. Тук е посочен откъс, за който не е известно от кое от всички тях е взет.

90 Нос в Североизточна Евбея, покрай който се разгаря една от морските битки през Гръко-персийските войни (480 г. пр. н. е.).

91 *Есхин* (389 — ок. 314 г. пр. н. е.) е известен атински оратор и политик, представител на промакедонската партия в града в полза на цар Филип II и срещу Демостен, като враждата между двамата ретори намира отражение и в техните запазени речи.

92 Цитат от първата Демостенова „Филипика“ („Срещу Филип“, I, 10).

93 Ксенофонт, „Елинска история“, IV, 3, 19.

94 Омир, „Одисея“, X, 251 (прев. Г. Батаклиев). Става дума за мястото, където Еврилох разказва за срещата си с Кирка.

95 Демостен, „Срещу Мидиас“, 72.

96 Вж. бел. 20.

97 Херодот, VI, 11. Епизодът е от въстанието на йонийските градове срещу персите.

98 Стихове от неизвестен автор.

99 Софокъл, „Едип цар“, 1372—1377 (прев. Ал. Ничев).

100 Стих от неизвестен автор.

101 Платон, „Менексен“, 245 D. В това произведение *Сократ* (убит през 399 г. пр. н. е.) уж произнася пред Менексен въображаемо надгробно слово, предназначено за официалната церемония по случай погребението на падналите през 386 г. пр. н. е. (т. е. събитието се случва 13 години след Сократовата смърт). В същност то представлява иронична възхвала на Атина в реторичния дух на Горгий (вж. бел. 8).

102 Демостен, „За венеца“, 18.

103 *Фриних* (ок. 500 г. пр. н. е.) е най-значителният трагик преди Есхил, въвел за първи път исторически сюжети в трагедията покрай митологическите. Известни са неговите „Финикийки“, където се възвеличавала победата при Саламин и особено „Превземането на Милет“, произведение, предизвикало такава покруса сред зрителите, че било забранено. В него се опис-

вало разрушаването на Милет от персите през 494 г. пр. н. е. след разгрома на въстанието на йонийските елински градове.

[104] Херодот, VI, 21.

[105] Откъсът е от „Възпитанието на Кир", VII, 1, 37.

[106] Омир, „Илиада", XV, 697—698 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[107] Арат, „Феномени", 287.

[108] Град на едноименен остров в река Нил, близо до *Сиена* (дн. Асуан), смятан за най-южната точка на Египет в древността.

[109] Град в Горни Нил (на около 200 км северно от дн. Хартум), столица на *Нубия* в древността. Цитатът е от Херодот, II, 29.

[110] Стих от „Илиада", V, 85 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[111] „Илиада", XV, 346—349 (прев. Бл. Димитрова и Ал. Милев).

[112] Според елинската митология след смъртта на Херакъл неговите деца, *Хераклидите,* били преследвани от Евристей, отишли при цар *Кеикс,* но той не ги приел от страх да не си навлече гнева на техния враг.

[113] *Хекатей* от Милет (в разцвет ок. 500 г. пр. н. е.) е един от логографите, първите елински творци, писали проза — те пресъздавали отдалечното минало, митологически сюжети, давали географски сведения. Хекатей написал едни „Генеалогии" на големите митични семейства, а също и „Обиколка на земята", която отчасти се основавала на личните му впечатления от неговите многобройни пътувания и представяла страни и народи, техните нрави и особено онези, които изглеждали странни на елина. Втъкани били и много местни митове и приказки. Характерно за повествованието му било безкритичното отношение към материала. Към тази „Обиколка" била прибавена и карта — за нея казват, че била втората географска карта, създадена в Елада след тази на Анаксимандър. От това произведение на Хекатей са останали множество фрагменти, които се смятат за автентични.

[114] Откъс от „Против Аристогитон" (I, 27), реч, чиято принадлежност към Демостеновото творчество е съмнителна още в античността. В нея реторът изобличава появата на някакъв злонамерен демагог.

[115] Стихове от „Одисея", IV, 681—689 (прев. Г. Батаклиев).

[116] Перифразата е художествен троп, представлява заменяне на някой предмет, лице или явление с описанието на характерни негови черти и признаци.

[117] Платон, „Менексен“, 236 D.

[118] Ксенофонт, „Възпитанието на Кир“, I, 5, 12.

[119] Херодот, I, 105. Според него скитите завладели голяма част от Азия още преди издигането на държавата на медите, стигнали чак до Египет и на връщане оттам осквернили храма на Афродита в *Аскалон* (Сирия), за което богинята ги наказала с „женска болест“.

[120] Платон, „Закони“, 801 B.

[121] Игра на думи. Тук са иронизирани стоиците, защото те извеждали етимологията на думата phoné („глас“) от phos noü („светлина на разума“).

[122] *Анакреонт* от Теос (VI в. пр. н. е.) е елински лирик, прекарал по-голямата част от живота си вън от родината — най-напред отишъл в колонията Абдера в Тракия, после живял в двора на самоския тиран Поликрат и на тирана Хипарх в Атина. Неговата поезия, от която до нас са достигнали само малко фрагменти, е изящна по форма и ритъм, възпява любовта и виното, понякога е сатирична. Но дълбочината на чувството в неговите ямби, елегии и епиграми почти липсва. На Анакреонт са подражавали през цялата античност. Цитираният тук стих е от фрагмент 88.

[123] *Теопомп* от Хиос (ок. 377 — след 320 г. пр. н. е.) бил ретор и исторически писател, ученик на Исократ, софист, бил приятел с Филип II и Александър. Написал „Елинска история“ в 12 книги като продължение на произведението на Тукидид — в нея се описвали събитията от 410—394 г. пр. н. е., а също и една „История на Филип Македонски“ в 58 книги, в която се превъзнасяла личността на царя. От съчиненията му са стигнали до нас само фрагменти.

[124] Херодот, VI, 75. Тук става дума за спартанския цар *Клеомен* (кр. на VI в. пр. н. е. — нач. на V в. пр. н. е.), който искал да разпростране спартанското влияние над цял Пелопонес. Отказал да подкрепи въстанието на йонийските градове против персийското господство.

[125] Херодот, VII, 181. Той описва как в началото на похода на персийския цар Ксеркс срещу елините неговият флот се натъкнал при остров Скиатос на три елински кораба — от Тройзена, Егина и Атина. Цитираният тук случай е Питес станал при героичната отбрана на егинския кораб.

[126] Демостен, „За венеца“, 296.

[127] Подобни мисли по същия проблем са изразили и *Цицерон* („За оратора“, III, 41, 165), и

Квинтилиан (VIII, 3, 37). *Теофраст* (ок. 371— ок. 287 г. пр. н. е.) от Ересос на Лесбос бил ученик и приятел на Аристотел и негов наследник като ръководител на перипатетическата философска школа, един от най-всеобхватните умове в античността. Написал голям брой съчинения по философия, поетика, реторика, естествени науки, история, но по-голямата част от тях са изгубени. Допълнил философската система на Аристотел. Теофрастовото произведение „Характери", оцеляло до днес, обрисува накратко 30 отрицателни човешки типа и е упражнявало силно въздействие още през късната античност.

128 Платон, „Тимей", 65 С — 85 Е.

129 Платон, „Закони", 773 С.

130 *Лизий* (ок. 445 — ок. 380 г. пр. н. е.), атински оратор, от 403 г. се утвърждава като виден и търсен учител по красноречие. От голямото му творчество ние притежаваме 34 речи, написани на много чист стил, поради което Лизий бил пример за представителите на отицизма. В същност обаче неговото влияние още във II в. от н. е. се ограничило съвсем и бил предпочитан Демостен.

131 *Аполоний* от Родос (III в. пр. н. е.) е елинистически епик, стоял начело на Александрийската библиотека, където развил значителна филологическа дейност. Неговите възгледи го довели до конфликт с учителя му *Калимах*. Аполоний написал „Аргонавтика", единствената достигнала до нас голяма епическа поема на гръцки език от времето между Омир и *Нонос*. В нея се описва митическото плаване на аргонавтите начело с Язон до Колхида, за да бъде върнато в Елада златното руно. Аполоний използува характерните за елинистическата поезия стилови средства, но отхвърля всеобщото (и на Калимах) предпочитание към малката форма. Налице е един повсеместен стремеж към показване на ученост в произведението.

132 *Теокрит* от Сиракуза (първа половина на III в. пр. н. е.) е елинистически поет, живял на остров Кос и в Александрия. Под негово име са запазени около 30 стихотворения, но част от тях са неавтентични. С „Идилиите" си Теокрит основава буколическата поезия — в нея се идеализира пастирският живот, селската простота и естественост. С произведенията си, мимове и епилии, той застава на страната на *Калимах* в предпочитанието към малката форма. Теокрит използува най-често хекзаметър и

нише на литературен дорийски диалект. Поетът упражнява огромно влияние върху цялата сетнешна поезия.

133 *Ератостен* от Кирена в Северна Африка (ок. 282 — ок. 202 г. пр. н. е.) е многостранен елинистически учен, ученик на *Калимах*, от 246 г. директор на *Александрийската библиотека*. Занимавал се с граматика, филология, математика, астрономия, но най-вече с география. Ератостен е основател на математическата география. Писал е и стихотворения за съзвездията и митовете, свързани с тях, а също и епилии — „Хермес", „Еригона" и др., от които са запазени само фрагменти.

134 *Бакхилид* от остров Кеос (ок. 505 — ок. 450 г. пр. н. е.), лирически поет, вероятно живял като чичо си *Симонид* и *Пиндар* (вж. бел. 135) в двора на тирана *Хиерон* от Сиракуза. Писал хорова лирика — епиникии, дитирамби. Съревновавал се с Пиндар, но не постигнал неговото съвършенство във формата и задълбочеността на мисълта му.

135 *Пиндар* (522 или 518 — след 446 г. пр. н. е.) от Киноскефале до Тива е най-значителният елински хоров лирически поет. Получил образованието си в Атина, живял в дворовете на няколко тирани — *Хиерон* от Сиракуза, *Терон* от Акрагант. Написва „Епиникии" — празнични хорови песни — в чест на победителите в *Олимпийските, Питийските, Немейските* и *Истмийските игри*, в които свързва личността им с митологически разкази. До нас са достигнали 4 книги с епиникии, разпределени според мястото на игрите. В тях на преден план се изтъква идеалът за „аретѐ" — „добродетел", т. е. съвършенство във всички жизнени области; мисълта и стилът са приповдигнати, използва се литературният дорийски диалект, а метриката е разнообразна. От останалите Пиндарови произведения — химни към боговете, пеани, дитирамби, партении, енкомии и т. н., ние притежаваме само фрагменти. Още в древността Пиндар е признат за един от най-великите поети на целия елински свят.

136 *Ион* от Хиос (V в. пр. н. е.) е трагически поет, писал и в други поетически видове — елегии, дитирамби, химни, дори епос. От трагедиите му притежаваме само незначителни фрагменти, но макар че бил включен от александрийците в канона на трагическите поети, оценката за него в настоящия трактат е достатъчно ясна.

137 *Летó* според елинската митология е дъщеря на титаните *Койос* и *Феба*. Родила от Зевс *Апо-*

лон и *Артемида*. Била преследвана от ревността на Хера.

138 Става дума за надгробна реч в чест на загиналите в Ламийската война (вж. бел. 85).

139 *Фрина* е прочута хетера от IV в. пр. н. е. Тя си издигнала сама (или нейните поклонници направили това) златна или позлатена статуя в Делфи. Била обвинена в неблагочестивост и *Хиперид* (вж. бел. 85) написал реч в нейна защита. Според традицията, докато говорел пред съдиите, той съблякъл Фрина и впечатлението, предизвикано от голото ѝ тяло, било тъй поразително, че тя била оправдана.

140 *Атеноген* — неизвестно лице, срещу което Хиперид е написал две речи.

141 Прочуто място, може би общо положение в елинската философия. То се приписва на *Питагор* от късния неоплатоник *Ямблих* (края на III в. от н. е.). Според *Цицерон* подобни възгледи изразил и *Хераклит* (Цицерон, „Тускулански разговори", V, 3, 8).

142 *Истър* — Дунав; според елинската представа за света *Океан* е река, която тече около цялата земя.

143 Това е стих от прочутия епитафий на гробницата на полулегендарния фригийски цар *Мидас*. За негов автор смятали *Омир* или *Клеобул* от Линдос. Епитафият е известен на *Симонид* от Кеос (фрагм. 48 D) и се цитира от *Платон* („Федър", 264 C — D) и „Антология Палатина". Стиховете на надписа можели да се четат и в обратен ред.

144 Тук не е ясно за кой *Колос* става дума. Най-известните гигантски скулптури („колоси") в античния свят са този на входа на пристанището на остров Родос (37 м висок, издигнат ок. 285 г. пр. н. е. от Харес от Линдос), смятан за едно от седемте чудеса на света; също колосът на *Нерон*, излят ок. 58 г. от н. е. от *Зенодор*, с два метра по-висок от първия, трето било изображението на *император Веспасиан* като *Хелиос*, донесено от *Адриан* във *Флавиевия амфитеатър*, който оттам получил името си *Колосей* („Колизей").

145 *Поликлет* е скулптор от втората половина на V в. пр. н. е., произхожда от Североизточен Пелопонес. Негова е прочутата статуя на *Дорифор* („Копиеносец"), изобразяваща може би Ахил, в която ваятелят очевидно е приложил своите художествено-теоретически възгледи за идеалните пропорции на човешкото тяло. Друга известна запазена статуя на Поликлет е т. нар. *Диадумен* („Опасващият превръзката"). Заед-

но с *Фидий* Поликлет се смята за най-големия класически елински скулптор.

146 Демостен, „За Халонес“, 45.

147 Хиперболата е стилистическа фигура, при която се търси въздействие с някакво преувеличение.

148 Исократ, „Панегирик“, 8 (вж. и бел. 20).

149 Тукидид, VII, 84 (вж. и бел. 22).

150 Херодот, VII, 225.

151 Стих от неизвестен комедиограф.

152 Демостен, „За венеца“, 188.

153 Дактилът (— ◡ ◡) е стъпката, използувана в епическата поезия. По-надолу се вижда как са описани неговите предимства според древните.

154 *Филист* от Сиракуза (ок. 430—356/55 г. пр. н. е.) е исторически писател и политик в двора на сиракузките тирани *Дионисий I и II*. В 386—366 г. бил заточен, отхвърлил реформите на *Дион* и *Платон* и загинал в морска битка срещу Дион. Неговото историческо съчинение е запазено само във фрагменти, разделено било на 13 книги и по примера на Тукидид описвало историята на Сицилия.

155 Еврипид, „Побеснелият Херакъл“, 1245.

156 Стихове от загубената трагедия на Еврипид „Антиопа“, която може би следвала митологическия сюжет. *Антиопа,* дъщеря на *Никтей,* забременяла от Зевс, който се доближил до нея в образа на сатир. Избягала в Сикион при цар *Епопей,* който се оженил за нея, *Лик,* братът на Никтей, я отвлякъл и я върнал обратно. На планината Китерон тя родила близнаците *Зет* и *Амфион.* После отишла в Тива при жената на Лик, *Дирка,* която се отнасяла жестоко с нея и тя избягала, намерила вече пораслите си синове и те наказали Дирка със смърт, като я привързали за рогата на побеснял бик.

157 Пирихият е стъпка, съдържаща две кратки срички (◡◡), трохеят — дълга и кратка (—◡), а дихореят — дълга, кратка, пак дълга и пак кратка (—◡—◡).

158 Става дума за Херодотовото описание на бурята, връхлетяла корабите на Ксеркс при Хелеспонта (Мраморно море), когато той потеглял на поход срещу Елада през 480 г. пр. н. е. (Херодот, VII, 188).

159 Херодот, VII, 191.

160 Херодот, VIII, 13. Става дума за корабокрушението, което персийските кораби претърпели край Евбея преди морския бой при *нос Артемизий* (480 г. пр. н. е.).

[161] Вж. бел. 123.

[162] Ксенофонт, „Спомени за Сократ“, I, 4, 6—7. *Ксенофонт* подобно на Платон посвещава произведение на учителя си Сократ.

[163] Според *Е. Норден* тук авторът е имал пред вид *Филон Александрийски* (ок. 25 г. пр. н. е. — 50 г. от н. е.), юдейски философ, който се стремял да обоснове научно юдейската религия и теология с помощта на различни елински философски течения, особено на платонизма, неопитагорейството и стоицизма. За тази цел служели неговите коментарии към *Петокнижието*.

[164] Омир, „Одисея“, XVII, 322 (прев. Г. Батаклиев).

[165] Според римския писател *Светоний* модата да бъдат използувани хора-джуджета за шутове била въведена в Рим от *Октавиан Август*. На гръцки „пигмей“ означава човек, голям колкото юмрук.

[166] Авторът цитира Еврипид, „Електра“, 379.

[167] Вероятно оттук е започвал втори трактат, за патоса, за който се говори и в гл. VIII на настоящата книга.

Азбучен показалец на античните имена

Съдържание

ЛОНГИН

„ЗА ВЪЗВИШЕНОТО“

старогръцка

Издателство
НАУКА И ИЗКУСТВО

Преводач
ИВАН БОРИСОВ ГЕНОВ

Редактор
ПЕТЪР АНГЕЛОВ ДИМИТРОВ

Художник
ЖЕКО АЛЕКСИЕВ

Художествен редактор
ЛИЛИ РАДЕВА

Технически редактор
ТЕМЕНУЖКА ХАДЖИИВАНОВА

Коректор
НЕЗАБРАВКА ДАМОВА

Дадена за набор на 19. X. 1984 г.
Подписана за печат на 20. II. 1985 г.
Излязла от печат през февруари 1985 г.
Печатни коли 6,75
Издателски коли 5,67
Условно издателски коли 5,32
Издателски № 25768
Формат 84/108/32
Цена 1,37 лв.
КОД 02/9368173211/7002-6-85

Печатница „Ал. Пъшев“ — Плевен

Библиотека

„ЕСТЕТИКА И ИЗКУСТВОЗНАНИЕ“

Списък на изданията

1975—1985

6