





Готгольд-Ефраїм Лессінг.
Портрет роботи А. Графа.

Г.-Е. ЛЕССИНГ

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ



**ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ**

Г.Е. ЛЕССИНГ

ЛАОКООН

«МИСТЕЦТВО» · КИЇВ · 1968

G. E. LESSING
LAOKOON

З німецької переклав
Є. О. ПОПОВИЧ

Вступна стаття та коментарі
Ф. С. УМАНЦЕВА

СИСТЕМА ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ЛЕССІНГА. «ЛАОКООН»

Трактат великого німецького письменника і теоретика мистецтва Готгольда-Ефраїма Лессінга «Лаокоон» створювався в період, коли над Європою згущалися грозові хмари соціальних конфліктів, а Франція — країна класичного феодалізму — вже фактично стояла на порозі буржуазної революції.

Вільнолюбні ідеї французьких просвітителів, наче подих весняної зливи, проникали і в задушливе життя Німеччини, пробуджуючи прагнення до боротьби, віру в краще майбутнє. Німеччина в часи Лессінга являла собою економічно і політично відсталу країну, роздрібнену на сотні маленьких держав, на чолі яких майже скрізь стояли нікчемні, пихаті деспоти. Соціальною силою, що могла б змінити становище країни, очолити антифеодальний рух селян та міського плебсу і разом з суспільними питаннями розв'язати також і проблему національного об'єднання країни, могла б бути в той час буржуазія. Але німецьке бюргерство, що пристосувало своє існування до умов кишенькових держав з розвиненим чиновницько-поліцейським апаратом та численним, сповненим станової пихи дворянством, було нездатне виконати цю роль. Економічно кволе, воно відзначалось незрілістю класової свідомості і було наскрізь просякнуте духом філістерства та схиляння перед правлячими колами.

Енгельс так характеризував становище, в якому перебувала Німеччина у XVIII ст.: «Це була сама огидна маса, що гнила і розкладалась... Все було погане, і в усій країні панувало загальне невдоволення. Ні освіти, ні засобів впливу на свідомість мас, ні свободи друку, ні громадської думки, не було навіть скільки-небудь значної торгівлі з іншими країнами — нічого крім підлоти і себелюбства...»¹.

Передові мислителі Німеччини не хотіли миритись із жалюгідним становищем країни, з застоєм у духовному житті, з свавіллям та тиранією численних дрібних коронованих володарів. Великого значення вони надавали просвітительській діяльності, вихованню людської індивідуальності, почуття гідності та благородства, утвердженню ідей вільнолюбства та гуманізму.

Лессінг належав до кола німецьких просвітителів, але серед них не було жодного діяча, якого можна було б поставити поруч із ним. За своїми поглядами він набагато випереджав їх, його діяльність була пройнята революційною пристрастю та войовничим гуманізмом. Він мріяв про знищення всіх видів економічного і духовного пригнічення, дворянських привілеїв і самої держави, про той час, коли на землі запанує «світле царство розуму».

У розвитку прогресивної думки XVIII ст. ім'я Лессінга стоїть поруч з ім'ям великого французького просвітителя Дені Дідро.

Просвітителі в своїй діяльності великого значення надавали розвиткові літератури й театру. Це були на той час найреальніші і найдійовіші засоби звернення до широких кіл населення.

В німецькій літературі до Лессінга виступало чимало письменників, які складали панегірики, пишномовні епічні та ідилічні поеми тощо, але ця література була нездатна стати

¹ К. Маркс і Ф. Енгельс, Твори, т. II, стор. 537.

виразником народного життя, його пекучих проблем. Не було й театру, який міг би відповідати цим вимогам. Існували лише мандрівні трупи, що ставили у випадкових приміщеннях або на майданах вистави в душі старих балаганних «лицедійств».

«Наші історичні та героїчні уявлення були сповнені нісенітниць,— писав Лессінг,— пишномовності, бруду і брутальних жартів. Наші «комедії» склалися з переодягань і чарівних перетворень, а найвищою дотепністю були бійки»¹.

В 30—40-х роках XVIII століття на розвиток німецької літератури і театру справив помітний вплив Йоганн Кристоф Готшед. Він прагнув піднести їхній художній рівень на основі принципів нормативної естетики французького класицизму, що склалась в XVII столітті, коли абсолютизм у Франції ще виступав як «цивілізуючий центр» культурного життя (Маркс). Французький класицизм висунув таких видатних драматургів і живописців, як Корнель і Расін, Пуссен і Лоррен. І хоч за часів Готшеда класицизм вже втратив своє значення і його принципи зводились переважно до формального додержання «правил Буало», для німецької культури він все ж зберігав протягом певного часу позитивне значення. Внаслідок діяльності Готшеда і його «саксонської школи» класицизм у цей час набув у Німеччині широкого розповсюдження. Але вже у середині XVIII ст. він став головною перешкодою для розвитку реалізму.

Адже погляди Готшеда на практиці означали: по-перше, спробу вирішити назрілі проблеми розвитку німецької просвітительської літератури і театру не з демократичних, а з аристократичних позицій; по-друге — ігнорування національних традицій.

Тому Лессінг боротьбу за розвиток німецької художньої культури поєднував з рішучими виступами проти представників дворянського класицизму.

¹ Г.-Э. Лессинг, Избранные произведения, М., Госполитиздат, 1953, стор. 37.

Боротьба з феодально-дворянською ідеологією була лейт-мотивом усієї художньої, критичної та теоретичної діяльності Лессінга, і він провадив її з винятковою послідовністю та рішучістю. Кульмінаційним пунктом тієї самовідданої боротьби було створення трактату «Лаокоон», який завдав вирішального удару естетиці готшедівського класицизму і розчистив шлях для розвитку реалізму.

Теоретична діяльність Лессінга за своєю ідейною спрямованістю була нерозривно пов'язана з художньою та критичною. Тому для розуміння основних ідей та теоретичних аспектів «Лаокоона» необхідно познайомитися з Лессінгом-драматургом, Лессінгом-критиком.

I

З перших кроків своєї діяльності Лессінг зв'язує себе з театром, який, за його власним висловом, він розглядав як «справжню кафедру». Вже в студентські роки Лессінг пише кілька п'єс. У той час він ще був під впливом естетики Буало та Готшеда і розглядав класицизм як втілення кращих принципів античної драми. Але в класицистичній драматургії він зосереджує свою увагу перш за все на жанрі комедії, оскільки її героями були люди демократичного походження. З першої половини XVIII ст. цей жанр одержав у творчості французьких письменників Філіппа Детуша і Нівеля де Лашоссе буржуазно-міщанське трактування, яке надавало комедії моралізаторсько-повчального характеру.

Написана в дусі такої «серйозної» комедії, п'єса вісімнадцятирічного Лессінга «Молодий учений» (1747) була поставлена в театрі талановитої актриси Кароліни Нейбер і принесла автору перший успіх. Герої п'єси ще наділені за мольєрівською

традицією однозначними нормативними характеристиками, а їхні вади обумовлено недосконалістю самої людини.

Про суспільно-політичні погляди молодого Лессінга дає уявлення трагедія «Самуель Генці» (1749), яка залишилася незакінченою. В основу п'єси покладені події, що відбувалися того ж таки року в Швейцарії. Йдеться про викриття змови проти диктатури олігархів і страту Генці та інших організаторів збройного виступу. У п'єсі, побудованій ще за канонами класицизму, автор виявляє неабияку громадянську мужність, прославляючи борців за свободу, демократію та справедливість.

Перший період творчої діяльності Лессінга був характерний напруженими пошуками шляхів розвитку німецької літератури. Він видає «Театральну бібліотеку» (1754—1758), в якій друкує статті з історії театру та знайомить читачів з п'єсами різних країн. Поступово його увагу все більше привертає англійська буржуазна література, представлена романами Самюеля і Річардсона та міщанськими трагедіями Джорджа Лілло. Сюжети цих жалісливих, сентиментальних творів за своїм змістом не виходили за рамки сімейно-побутових стосунків, але разом з тим різко відрізнялися від пишномовних класицистичних трагедій своїм безпосереднім зв'язком з життям.

В становленні світогляду Лессінга, за його власним визнанням, значну роль відіграли в цей період теоретичні статті Дені Дідро, зокрема знаменитий «Лист про сліпих на науку зрячим» (1749)¹. Він теж протиставив у галузі драматургії класицистичній трагедії твори Лілло та інших англійських письменників демократично-буржуазного напрямку.

За словами Ф. Мерінга, який багато зробив для вивчення спадщини Лессінга, останній свою зброю проти дворянської ідеології виковував «на доброму ковадлі; цього разу буржуазне просвітительство йшло з Англії не своїм звичайним шляхом —

¹ Lessings sämtliche Werke, Hrsg. von Hugo Göring, B. IV, s. 295.

через Францію,— а було зачерпнуте Лессінгом безпосередньо з самого джерела, і свій матеріал він шукав і знайшов у тій єдиній країні, буржуазні класи якої вже досягли економічної і політичної самостійності»¹.

У 1755 році Лессінг вирішив дати бій класицистам там, де їхні позиції були найміцніші, а саме в галузі трагедійної драми. Він створює трагедію «Міс Сара Сампсон». До того вважалося, що лише наявність у п'єсі надзвичайних подій і виключних героїв, подібних до легендарних царів і полководців, може бути передумовою створення повноцінної трагедії. Але в п'єсі «Міс Сара Сампсон» глядачі побачили на сцені звичайних людей, подібних до них самих. Така трагедія, вперше поставлена в німецькому театрі, вразила публіку і мала широкий резонанс. Дідро писав про цю п'єсу: «Германський геній вже звернувся до природи — це його справжній шлях. Хай простує він цим шляхом»². Через кілька років Дідро теж створив перші свої драми «Позашлюбний син» (1757) та «Батько родини» (1758), які Лессінг у власному перекладі видав в 1760 році в Німеччині.

Трагедія «Міс Сара Сампсон» ще безпосередньо не торкалась соціальних питань, але все ж відзначалась явною тенденційністю. В ній стверджувалися моральні основи побуту, добродесність «середньої» частини населення, естетичне значення духовного життя простих, незнатних людей і доводилось, що воно теж може бути джерелом найгостріших трагедійних ситуацій. Характерно, що автор уже відходить від однопланового рішення характерів, сполучаючи в образі Мелефонта і суперечливі риси.

П'єса «Міс Сара Сампсон» свідчить про те, що вже в

¹ Ф. Меринг, Легенда о Лессинге — в кн.: Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, М.—Л., Academia, 1934, стор. 358.

² Цит. за кн.: Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., Гослитиздат, 1948, стор. 148.

50-х рр. XVIII ст. Лессінг активно веде боротьбу за демократизацію літератури і утвердження правди життя, прагне навчити людей краще її розуміти.

В цей час критичні виступи Лессінга проти класицизму стають рішучі й безкомпромісні. В них уже відчутно звучить голос борця. В 1751 році він наносить перший відвертий удар главі німецьких класицистів Готшедові, відзначаючи в «Берлінській газеті» його ганебне підлабузництво перед аристократами. Це було обурення непідкупного діяча-борця, який, незважаючи на постійні тяжкі матеріальні труднощі, все життя прагнув зберегти свою незалежність від правлячих кіл. Лессінг був перший у Німеччині письменник, що жив на кошти, які давала йому літературна праця. Його громадянську гідність найкраще характеризують слова з написаної ним оди «Меценатові»: «Хай король панує наді мною — він дужчий за мене; але хай він не вважає себе кращим за мене. Не має він такої ласки, задля якої я згодився б робити підлоту».

Але особливо різко Лессінг виступає проти Готшеда, починаючи з 1759 року. В 17-му «Літературному листі» Лессінг відзначає, що Готшед недооцінює значення національних шляхів розвитку літератури, що останній «не стільки хотів удосконалити давній німецький театр, скільки бути творцем нового.., пофранцуженого», тобто класицистичного театру¹.

Виступи Лессінга проти класицизму не означали, проте, його негативного ставлення до традицій античної культури. Грецька література, театр і образотворче мистецтво, як і «Поетика» Арістотеля, протягом усього життя зберігали для Лессінга значення незаперечного авторитету. А розходження з класицистами стосувалося самого розуміння законів античного мистецтва. Класицисти, ігноруючи його внутрішній життєвий зміст, робили свої висновки на основі зовнішніх, формальних спостережень. Вони.

¹ Г.-Э. Лессинг, Избранные произведения, М., Госполитиздат, 1953, стор. 372.

наприклад, надавали виключного значення правилам «трьох єдностей». Лессінг висміював цей педантизм: він вважав, що для античного театру обов'язкова була лише єдність дії, а два інших правила — єдності місця і часу — мали необов'язкове, допоміжне значення. Їх застосування диктувалось необхідністю в умовах античного театру «спростити саму дію до такого ступеня, так ретельно виділити з нього все зайве...», щоб учасники масового видовища на відкритому повітрі сприймали його якомога ясніше, «як єдине ціле»¹.

Орієнтуючись на принципи античного мистецтва, Лессінг разом з тим надавав великого значення розвитку німецьких національних традицій з урахуванням сучасних йому ідейно-естетичних запитів. Він настирливо шукав ключ для поєднання всіх цих трьох факторів (античних форм, національних традицій та вимог нового часу), які, на його думку, повинні грати активну роль у формуванні художньої практики. Він знайшов цей ключ у творчості Вільяма Шекспіра. У 1759 році в тому ж 17-му «Літературному листі» Лессінг робить висновок, що «після Софоклового «Едіпа» жодна в світі трагедія не буде мати більшої влади над нашими пристрастями, ніж «Отелло», «Король Лір», «Гамлет» і т ін.»². Лессінг писав, що — на відміну від Корнеля — Шекспір майже не знав стародавніх авторів, але «Корнель ближчий до стародавніх за своїми зовнішніми прийомами, а Шекспір за суттю»³.

Лессінг, що перший у Німеччині звернув увагу дослідників на естетичну цінність народного епосу, зумів побачити й оцінити в творах Шекспіра прояви народних традицій. Вони, на його думку, зближували німецьку національну літературу з англійською. Те, що в німецьких «давніх п'єсах справді було багато

¹ Г.-Э. Лессинг, Избранные произведения, М., Госполитиздат, 1953, стор. 551—552.

² Там же, стор. 373.

³ Там же.

англійського, я міг би,— писав Лессінг,— ґрунтовно довести без зусиль. Досить назвати хоч би найвідомішу з них: «Доктор Фауст» — п'єсу, що має велику кількість сцен, які могли б бути до снаги тільки шекспірівському генієві»¹. Лессінг тут же додає текст власної розробки кількох сцен, написаних на основі цієї народної легенди. П'єса «Фауст», написана згодом Гете, дійсно могла «бути до снаги тільки шекспірівському генієві».

Визначення ролі Шекспіра для розвитку літератури було тим більшою заслугою Лессінга, що навіть Вольтер і Дідро бачили в ньому лише генія давніх часів з варварським, готичним смаком. Відкриття Шекспіра допомогло Лессінгові намітити правильний шлях піднесення німецької літератури й дозволило з нових позицій підійти до оцінки творів античності. В часи Лессінга (тобто до Гердера і Гегеля) не було ще розроблено методу історичного підходу до вивчення законів мистецтва, як і взагалі явищ суспільного життя. Відсутність історичного методу до деякої міри компенсувалась у Лессінга тим, що він зумів знайти зв'язок між творчими принципами античних драматургів і їхнім далшим розвитком у Шекспіра. За влучним висловом В. Г. Гриба — одного з найглибших дослідників Лессінга, — він у своїх працях помітно «шекспіризував» античність².

«Листи про нову німецьку літературу» Лессінга, які він видавав в 1759—1765 рр. разом з Ф. Ніколаї та М. Мендельсоном, свідчили про те, що його вже не могли задовольнити традиції французької «серйозної» комедії та англійської «жалісливої» трагедії: хоч ці драматичні твори й прищеплювали повагу до звичайної людини, її почуттів та переживань, але їхній зміст був обмежений рамками побуту.

¹ Г.-Э. Лессинг, Избранные произведения, М., Госполитиздат, 1953, стор. 373.

² В. Г. Гриб. Избранные работы, М., Гослитиздат, 1956, стор. 98.

В Німеччині бюргерство не виступало революційною силою. Джерелом демократичних прогресивних прагнень для Лессінга та інших передових людей Німеччини було, головним чином, невдоволення широких мас народу: закріпаченого селянства, ремісників та інших верств непривілейованого населення. Тому боротьба проти феодальних порядків безпосередньо не потребувала в цей час у Німеччині звернення до засобів «історичного маскараду», тобто до засобів умовного звеличення героїв «третього стану».

Лессінг вважав, що для дальшого розвитку літератури необхідно звільнити її від впливу естетики класицизму, поглибити суспільну змістовність творів, надаючи драматичним колізіям та переживанням героїв загальнонародної значущості. Боротьбу за це Лессінг широко розгорнув у своїх численних «Літературних листах» (1759—1765). Пізніше в «Лаокооні» (1766) він дав теоретичне обґрунтування своїм поглядам, які розвинув потім у «Гамбурзькій драматургії» (1767—1769).

В усіх цих працях Лессінг рішуче висуває на перший план роль художньої літератури. Прагнучи підкреслити її не обмежені можливості в правдивому відображенні життя, Лессінг у своїх теоретичних творах протиставляє їй образотворче мистецтво, виявляючи при цьому недооцінку пізнавальних можливостей і суспільного значення останнього. Причину такого різного підходу до оцінки цих двох видів мистецтва було б невірно пояснювати лише тим, що Лессінг був літератором, тобто його фаховою тенденційністю. Цю причину треба шукати перш за все в самому стані цих видів мистецтв в Німеччині. Тут у XVIII столітті між розвитком літератури і образотворчого мистецтва існував великий розрив.

Образотворче мистецтво відзначалось епігонством та еkleктизмом. Розвиток національних традицій гальмувало прагнення німецьких князьків наслідувати придворне мистецтво іноземних монархів, особливо французьких королів. Мистецька діяльність у Німеччині була зосереджена, головним чином, при дворах

феодалної знаті, де працювали найвизначніші іноземні та місцеві майстри. Тут панувало зідеалізоване, помпезне мистецтво барокко та примхливе рококо. Пишно оздоблювалися численні палаци та собори в дусі римського та венеціанського ілюзійно-стичного мистецтва. Серед місцевих майстрів у цій галузі відзначалися брати Азам, що одержали освіту в Римі. Багато створювалось репрезентативних, а також інтимних портретів, позначених поверховістю та улесливим ставленням до замовника.

В німецькому мистецтві існувала також ще й інша течія, пов'язана з бюргерськими колами. Але твори, які відповідали їхнім запитам, теж були гранично обмежені за своїм змістом і позбавлені суспільної значимості. Характерні для них були картини Б. Деннера, який захоплювався натуралістично-скрупульозною фіксацією зморщок та бородавок на обличчі зображених, виявленням фактури предметів тощо.

З середини XVIII ст. під безпосереднім впливом теоретика та історика мистецтва Й. Вінкельмана серед окремих німецьких художників, що жили в Італії, стало посилюватися прагнення протиставити настановам мистецтва барокко принципи класицизму. Найвидатнішим його прихильником був Антон Рафаель Менгс. Проте і в його творчості актуальні питання суспільного життя не знаходили свого відгуку.

Відірваність образотворчого мистецтва в Німеччині від суспільної боротьби, цілком зрозуміло, пояснювалася не його специфічними особливостями як виду мистецтва. Про це красномовно міг свідчити розвиток образотворчого мистецтва у сусідній Франції, де працював соратник Лессінга — Дідро.

Стан художнього життя в Німеччині заважав Лессінгові оцінити такою ж мірою, як і Дідро, можливості образотворчого мистецтва як знаряддя суспільної боротьби і відображення на-вколишнього життя. Разом з тим він спромігся на більшу послідовність, ніж Дідро, в розробці ряду принципів, що сприяли утвердженню реалістичного методу в літературі.

Боротьба Лессінга за утвердження й поглиблення нових принципів у літературі знайшла свій вияв не лише в його критичних і теоретичних працях. Він підкоряв їй, як уже зазначалось, і всю свою творчу діяльність, підтверджуючи п'єсами життєвість своїх ідей.

Про це переконливо свідчать написані в наступні роки комедія «Мінна фон Барнхельм» (1767), трагедія «Емілія Галотті» (1772) та філософська драма «Натан Мудрий» (1779), які до нашого часу не втратили популярності і знаходять собі місце в репертуарі театрів різних країн.

Вже в «Мінні фон Барнхельм» Лессінг прокладає шлях до подолання традиції міщанської сімейно-побутової драми і рішучого розширення її суспільного змісту. В цій п'єсі дія розгортається в конкретній атмосфері, насиченій гострими національними й політичними суперечностями, які склались у Німеччині після закінчення Семирічної війни та перемоги Прусії над Саксонією. Герої п'єси виступають не як уособлення абстрактних моральних ідеалів, а як реальні люди, що живуть у реальному, сучасному для Лессінга оточенні.

Розробляючи новий тип комедії, Лессінг вносив суттєві зміни в принципи змалювання її основних героїв. В класицистичній комедії звичайних людей із демократичного середовища показували як неповноцінних, і саме на цій основі перетворювали на комедійні персонажі. Героями в комедії Лессінга теж виступають представники «середніх» та «нижчих» верств суспільства.

Постать великого німецького феодала-деспота, що твердо ще утримував владу в своїх руках, не могла тоді бути об'єктом комедійної ситуації. Його швидше можна було зобразити гидким, жахливим, ніж смішним.

Лессінг будував комедію так, щоб герой із демократичного середовища виступав втіленням високих моральних якостей, хоч і не був позбавлений рис, які можуть викликати сміх. «Відзначте,— каже Лессінг,— такою вадою, наприклад, як неуваж-

ність, людину погану, аморальну і подивіться, чи буде вона тоді смішна? Ні, вона буде неприємна, огидна, бридка, але не смішна»¹.

Інша справа, коли подібні вади виявляються в дійової особи, що користується любов'ю глядача. В цьому випадку «смішні слабкості» не принижують героя, а, навпаки, викликають теплі почуття до нього. Саме на таку дію сміху й розраховував Лессінг у своїй комедії. «Комедія,— казав він у «Гамбургській драматургії»,— намагається виправити людей сміхом, а не глузуванням»².

Лессінг досяг значних успіхів у розробці ряду принципів, що увійшли в теорію реалізму. Так, у галузі драматургії він критикував положення Дідро про те, що «комедія зображає типи, а трагедія — індивідууми»³. Спираючись на естетику Арістотеля, Лессінг переконливо доводить, що і в комедії, і в трагедії в рівній мірі поєднуються окреме й загальне, індивідуальне й типове. «В цій загальності,— зазначає він,— тільки й криється причина, чому поезія філософічніша, а тому й повчальніша, ніж історія...»⁴.

Новим словом у розробці жанру трагедії була п'єса Лессінга «Емілія Галотті». Її ідейно-творче спрямування свідчить про те, що Лессінг, так само як у той час і Дідро, відчував підказану самим життям необхідність розробки величних героїчних образів, які б надихали громадян на боротьбу з соціальним злом і допомагали глибше розуміти його прояви. Аморальності двору Лессінг протиставляє в п'єсі гідність і високі духовні якості людей із демократичного середовища, надаючи тим самим трагедії актуального політичного значення. Її сприймали як

¹ Г.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., Академия, 1936, стор. 111.

² Там же, стор. 112.

³ Там же, стор. 319.

⁴ Там же, стор. 324.

гнівний протест проти тиранії, свавілля та розбещеності правлячих кіл.

У п'єсі «Емілія Галотті» Лессінг втілює ті основні принципи реалістичної трагедії, які він теоретично обґрунтував у «Лаокооні» і розвинув у «Гамбургській драматургії». Лессінг-теоретик засуджував французьких класицистів, які «фарби наклали так густо, аж поки характеризовані особи перетворювалися на уособлені характери, а люди порочні й добродішні ставали сухими кістяками хиб та чеснот»¹. Лессінг рішуче виступав проти персоніфікації окремих рис людей. Тому Емілія Галотті, наділена високими позитивними якостями, разом з тим не позбавлена вагань і суперечливих почуттів, а принц Гонзага не сприймається лише як потвора або виродок. У нього чимало принадних рис: він здатний на щире захоплення й каєття. Але влада, яку він має, перетворює в умовах двору його хибі і слабкості на злочин. Якщо класицистичні трагедії були контрастами світла й тіні, то Лессінг вводить у трагедію м'яку світлотінь, що надає образам життєвості і психологічної виразності.

Трагедія, на думку Лессінга, не повинна бути розрахована на те, щоб викликати в глядача почуття жаху. Він зазначає, що, згідно з Арістотелем, трагедія «повинна викликати співчуття і страх, але не співчуття і жах»². Лессінг вважав, що зло слід розкривати в мистецтві не як жах, тобто не як надмірне і надзвичайне, а як потворність, огидність, тобто як явища характерні, типові. За Лессінгом, негативний герой у п'єсі не повинен перетворюватись на страхіття, а позитивного героя не слід наділяти надзвичайними, абсолютними якостями. Треба зображувати героя «людиною, створеною з однакового з нами тіста. Через цю схожість виникає страх, що наша доля так само

¹ Г.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., Академия, 1936, стор. 305—306.

² Там же, стор. 272.

легко може стати подібною до його долі, як ми подібні до нього, і цей страх викликає в нас співчуття»¹. Жах не залишає місця для співчуття, він глушить волю людей до боротьби зі злом. А справжня трагедія як твір мистецтва повинна сприяти зміцненню їхньої волі і приведенню її до дії.

Трагедія Лессінга «Емілія Галотті», пройнята цими ідеями, мала винятково великий вплив на німецьку драматургію. Вона надихнула Шіллера на створення драми «Підступність і кохання». Її позитивний вплив відчувається і в творчій діяльності «бурхливих геніїв».

В останній період свого життя Лессінг багато уваги приділяв філософським питанням, осмисленню суті природи та суспільних відносин. Він, син лютеранського пастора та теолога, розгорнув рішучу боротьбу проти церковної ідеології. Від деїзму, якого дотримувались багато просвітителів, він приходив до пантеїзму Спінози. Лессінг вважав, що й релігія, яку представляє церква, і держава є засобами пригнічення людини. Він вірив, що з прогресом просвіченого розуму поняття «бог» розчиниться в свідомості людей у понятті «природа» і «людина навчиться керувати собою»; у зв'язку з тим зникне необхідність і в релігії, і в державі («Виховання людського роду», 1780).

У світогляді Лессінга матеріалістичні тенденції рішуче брали гору над ідеалістичними. Це дало підставу Іванові Франкові зазначити, що внаслідок його діяльності «замість в надприроднім, загробнім світі, чоловік побачив ціль свою в дійсності. В тім значенню Лессінг був попередником Фейєрбаха та Маркса»².

Хоч Лессінг, виходячи з ідеалізму, властивого просвітителям, і вважав розум основним рушієм суспільства, але всією

¹ Г.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., Академія, 1936, стор. 276.

² Іван Франко, Твори, т. XVI, К., Держлітвидав, 1955 стор. 45.

своєю діяльністю він закликав не пасивно чекати «царства розуму», а боротись за його утвердження. Прикладом такої сміливої, пристрасної боротьби була полеміка Лессінга з видатними німецькими богословами. І коли після появи його нищівного памфлета «Анти-Геце» Лессінгу заборонили вести дальші дискусії з ними, він усе ж вирішив продовжити боротьбу іншими засобами і з цією метою знову повернувся до своєї «давньої кафедри» — драматургії.

У філософській драмі «Натан Мудрий» Лессінг підводить глядача до висновку, що кожний народ може довести правдивість вибраного ним шляху лише розумною, корисною діяльністю і гуманністю, які викликали б визнання й повагу до нього інших народів, що єдиною правдивою вірою повинна бути віра в людину. Він Натановими устами зазначає: хоча б до якої нації чи релігії належала та чи інша особа, перш за все вона має бути людиною. У цьому творі Лессінг безпосередньо підійшов до розробки характерів, що не лише позначені суперечливими тенденціями, але й здатні в ході самої п'єси розвиватись, якісно змінюватись (султан Саладін, тамплієр).

Драма «Натан Мудрий» дістала високу оцінку М. Г. Чернышевського, який писав, що вище від неї в німецькій літературі стоїть тільки «Фауст» Гете¹. Виключно високої думки про цю п'єсу був також Іван Франко, називаючи її архітвором.

У Івана Франка ми зустрічаємо яскраве визначення історичної ваги всієї творчої діяльності Лессінга для розвитку німецької культури. Він писав, що в Німеччині до Лессінга «десятки, сотки більш або менш геніальних та безсмертних писателів: Гагедорнів, Геллертів, Рамльєрів, Готшєдів, Бодмерів, Клопштоків та прочих «бардів» писали, співали про все: про потоп світу, Германна і Туснельду, *Nützlichkeit eines schlechten Scribenten* («користь від поганого писаки»), осінь, зиму,

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стор. 206.

літо і весну; святу трійцю і всіх святих, торішний сніг і моральні засади,— про все писали і співали, крім життя, крім сучасних людей,— і в своїй скромності кожний ждав для себе не першого, а щонайменше другого місця на Парнасі. Аж прийшов Лессінг— запалена голова, і крикнув: «Все брехня! У нас нема ні геніїв, ні півгеніїв, ні Парнасу— нічого! У нас нема літератури!» І, о чудо! На той оклик, мов гриби по дощі, виростають і Гердер, і Гете, і Шіллер,— виростає ціла правдива література німецька»¹.

Стрибок, який пережила німецька література у XVIII ст., був в значній мірі ідейно підготовлений як творчою та критичною діяльністю Лессінга, так і переворотом в галузі теорії мистецтва та естетичної думки, викликаним його теоретичними дослідженнями, серед яких головне місце займає «Лаокоон».

II

Трактат Лессінга «Лаокоон» за своїм змістом і формою різко відрізнявся від праць німецьких учених тих часів. Як людина, що перебуває в бою, Лессінг не міг працювати над товстими академічними роботами, подібними до багатотомних праць професорів Готшеда або Баумгартена. «Нам, німцям,— іронічно зауважує Лессінг,— не бракує систематичних книг. Ми вміємо ліпше, ніж будь-який інший народ у світі, із двох-трьох позичених тлумачень слів у якнайкращий спосіб висувати все, що нам заманеться» (57)². На противагу до «систематичних» праць, Лессінг, згідно з його висловом, викладає свої думки в «Лаокооні», як людина, «що вийшла прогулятися» (140). Але

¹ Іван Франко, Твори, т. XVI, К., Держлітвидав, 1955, стор. 43.

² Цифрою в дужках у вступній статті позначається цитована сторінка даної книги.

за невимушеною манерою розмови, ніби не підпорядкованій певному плану, неважко відчутися цілеспрямованість пристрасної боротьби, напружений пульс полеміки, наскрізь войовничу революційну тенденційність.

Трактат «Лаокоон» свідчить також, що Лессінг, ведучи боротьбу за нові принципи, прагнучи наблизити майбутнє, разом з тим завжди залишався сином свого часу: він виходив із тих уявлень, які були вироблені до нього, з сучасної йому творчої практики. Він, наприклад, твердо дотримувався пануючої за тих часів думки про існування незмінних законів і норм мистецтва, які нібито знаходили своє найвище втілення в античності. Цієї ж думки дотримувались і класицисти, хоч і розуміли інакше, ніж Лессінг, принципи творчості античних майстрів і взаємозв'язок літератури та образотворчого мистецтва. Теоретики класицизму, ототожнюючи закони цих мистецтв, майже цілком ігнорували їхні специфічні особливості. Ті способи, які вони добачали в творчій практиці античних художників, вони вважали за обов'язкові і для письменників, і навпаки. А самі закони творчості вони визначали догматично, як збір певних правил.

Лессінг рішуче виступав проти «диких висновків» тих критиків, які то «силкуються убити поезію в тісні рямці малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії» (56—57). Розкриттю хибності цих поглядів він приділяє велику увагу в «Лаокооні», аналізуючи праці К. Келюса (Франція), Д. Спенса і А. Попа (Англія). Особливо гостро Лессінг реагував на намагання сучасної йому критики обмежити творчу діяльність письменника правилами, що їх вважали за обов'язкові для образотворчого мистецтва, яке до того ж у Німеччині перебувало в жалюгідному становищі. Ця обставина наклала значний відбиток і на ставлення Лессінга до Вінкельмана, полемікою з яким він починає і фактично закінчує текст «Лаокоона».

Йоганн Йоахім Вінкельман був видатний німецький історик і теоретик стародавнього мистецтва, який своїми працями від-

кривав сучасникам велич і красу образів, створених античними митцями. Він, як і Лессінг, оцінював мистецтво з демократичних позицій. На відміну від представників класицизму абсолютистської Франції, яких приваблював імператорський Рим, Вінкельман шукав ідеал у класичному мистецтві Афіні часів Перікла. За його словами, «свобода, яка панувала в управлінні і державному устрої країни, була однією з головних причин розквіту мистецтва в Греції»¹. Лессінг цитував в «Лаокооні» без усяких заперечень думку Вінкельмана, що відмітною особливістю кращих зразків грецького малярства і скульптури вважав «шляхетну простоту та спокійну велич і в поставі, і в виразі обличчя» (58). Лессінг теж вважав, що до образотворчого мистецтва слід висувати вимогу «спокою, спокійної величі в положенні і у виразі» (254) і погоджувався з Вінкельманом, що в малярстві і скульптурі діє «закон краси» (273). Таким чином, їх погляди на образотворче мистецтво в основному збігалися.

Проте на відміну від Лессінга Вінкельман, як майже всі тоді, вважав, що відкриті ним принципи образотворчого мистецтва чинні також і для літератури. У статті «Думки з приводу наслідування грецьких творів малярства і скульптури» (1755) Вінкельман твердив, що «шляхетна простота і спокійна велич грецьких статуй є справжньою відмітною рисою грецьких літературних творів кращого періоду»². Цього твердження було вже досить, щоб зробити Лессінга своїм непримиреним ворогом у питаннях теорії літератури.

Вже у 1756 році М. Мендельсон звернув увагу Лессінга на те, що теоретичні погляди останнього суперечать аналізу образу Лаокоона в давньогрецькій скульптурній групі та в поемі

¹ И. Винкельман, История искусства древности, М., Изогиз, 1933, стор. 121.

² И. Винкельман, Избранные произведения и письма, М.—Л., Academia, 1935, стор. 110.

Вергілія, зробленому таким знавцем античності, як Вінкельман¹. Чим популярніші ставали праці Вінкельмана в Німеччині та за її межами, тим більшало Лессінгове занепокоєння. Треба було вжити запобіжних заходів, щоб слава, що її співав Вінкельман грецькій пластиці, не була використана прихильниками французького класицизму для закріплення його позицій у літературі. Лессінг, не чекаючи виходу з друку основного твору Вінкельмана «Історія стародавнього мистецтва», почав працювати над трактатом «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії», прагнути в ньому довести, що література має інші закони, ніж образотворче мистецтво, які дозволяють їй значно ширше й глибше висвітлювати життя.

На самому початку першого розділу трактату Лессінг звертає увагу читача на те, що Вінкельман, аналізуючи скульптуру Агесандра, Полідора і Афінодора «Лаокоон» (I ст. до н. е.), твердить, ніби згадані митці трактують образ так само, як його могли вирішувати і грецькі письменники. Таке твердження Лессінг не вважав вірним: переживання людини в реальній дійсності, яка б зазнала нападу змії, виявлялись би інакше, ніж у скульптурній групі «Лаокоон». У зв'язку з цим у Лессінга виникає питання: що ж могло б у цьому випадку примусити скульпторів відійти від правди реального життя? Вінкельман так питання не ставить. На його думку, митці приглушили біль і замінили крик на глухий стриманий стогін не тому, що їх не цікавила життєва правда, а, навпаки, щоб виразити в скульптурі «велич духу» саме так, як її розуміли стародавні греки. За Вінкельманом, стриманий вираз страждань був властивий літературним героям стародавньої Греції.

Лессінг не вважав таке пояснення переконливим. Він цілком слушно доводив, що в грецьких письменників герої досить

¹ Н. А. Гуляев, Лессинг и классицизм.— «Труды Томского государственного университета им. В. В. Куйбышева», т. 103, стор. 25.

безпосередньо виявляють свої почуття. В поемі Вергілія «Енеїда», яка теж була створена у I ст. до н. е., Лаокоон виявляє біль «жахливим криком». Так само природно виказує свої муки Софоклів герой Філоктет і навіть міфологічні герої та боги Гомера. Лессінг, демократичні погляди якого відзначались більшою послідовністю, заперечував тезу Вінкельмана про те, що стоїцизм міг бути властивий грекам. «...Культурний грек,— пише він,— може водночас і плакати, і бути відважним, тим часом як простацький троянець, щоб спромогтися на мужність, повинен спершу приглушити в собі будь-яку людяність» (62). Філософія стоїцизму, властива стародавньому Римові, була розрахована на те, щоб «виховати гладіатора» (87), зробити мужнім раба, а не вільного громадянина. Тому повинна існувати інша причина, яка не дозволила скульпторам передати крик і приму-сила їх відступити від поеми Вергілія. Цю причину Лессінг вбачав у тому, що в літературі і в образотворчому мистецтві діють різні закони і що ця обставина мала бути відома грецьким майстрам. Саме через те, що поет і скульптори корилися різним законам, вони були змушені ставити перед собою різну мету.

А чи немає у висловлюваннях античних митців і теоретиків підтвердження такої думки? Цьому питанню Лессінг присвячує багато уваги у вступі. Він зазначає, що митці Апеллес і Протогон вважали за можливе до малярства прикладати правила поезії, а письменники Арістотель, Ціцерон, Горацій, Квінтіліан застосовували до поезії закони малярства (в трактаті «Лаокоон» під малярством скрізь розуміється образотворче мистецтво, а під поезією — художня література). «Грецький Вольтер» Сімонід твердив, що «малярство — це німа поезія, а поезія — промовисте малярство» (56). Та оскільки стародавні митці «у всьому знали міру», вони обмежували «слухність сімонідового вислову тільки цариною впливу обох мистецтв на людину» (56). А наявність у цих мистецтвах подібних форм їхньої дії на людину Лессінг, як видно, не вважав явищем принципового значення.

Висловлювання, найближчі до своїх поглядів, він знайшов у грецького письменника періоду «римського класицизму» Плу-тарха, який писав про малярство й поезію так: «Вони відрізняються і за предметом і за способом наслідування». Лессінг зробив ці слова епіграфом до своєї книги, надаючи їм таким чином програмного значення.

Разом з тим головне вістря трактату Лессінг спрямовує проти тих «лжекритиків», які прагнули перетворити поезію «на картину, яка промовляє словом», а живопис — на «німі вірші». «Головна мета цих моїх нарисів,— резюмує Лессінг,— протидіяти цим фальшивим смакам і необґрунтованим присудам» (57).

Лессінг задумав працю в трьох частинах, але написав лише першу, в якій виклав основні свої погляди.

Весь «Лаокоон» пронизаний пафосом непохитної віри в широкі пізнавальні можливості літератури. У зв'язку з цим дослідники трактату Лессінга головним чином розглядають теоретичні питання літератури. А тим часом у трактаті велику увагу приділено природі і можливостям образотворчого мистецтва.

Виконуючи ланку за ланкою ланцюг доказів про межі між поезією і малярством, Лессінг свої спостереження виводить, як він зазначає, безпосередньо з «первопричин». Такою первопричиною є безсумнівний факт, що ці два види мистецтва оперують зовсім різними засобами і знаками. «Малярство — поста- тями й фарбами в просторі, поезія ж членоподільними згуками в часі» (159). Одні з цих знаків — які допомагають будувати композицію в просторі — природні, інші — що допомагають вирішувати її в часі — довільні. Але якщо засоби різні, то й наслідки застосування їх, каже Лессінг, теж повинні бути різні. Тому не можуть існувати єдині закони для поезії й для малярства. Вони мають різні галузі пізнання і відрізняються між собою як предметом, так і метою пізнання (160). Свої твердження Лессінг ілюструє прикладами і, кінець кінцем, формулює таке положення: «Часова послідовність — царица поетова, просторова — царица малярева» (174). На його думку, художник повинен

віддавати лише один момент часу, а поет — лише окремі прикмети реальних предметів. Проте галузі пізнання у цих митців суміжні, тому існує можливість вторгнення у володіння один одного. Такі вторгнення не завжди повинні підлягати осудові. В обмежених масштабах вони можуть сприяти виразності, робити твір зрозумілішим. Коли, наприклад, митець у поставах сусідніх фігур втілює послідовні моменти часу, то ніхто не повинен дорікати йому за те, що він таким засобом дозволяє нам відчувати рух і його напрям у картині. Рух можна відобразити в композиції з багатьма постатями, створюючи ілюзію його переходу з постаті на постать. Цей засіб Лессінг називає «колективною дією» (255). Суміжні моменти часу можуть зливатись і в одній постаті. Наприклад, у Рафаеля із складок одягу можна одержати уявлення про поставу, яку займала зображена людина в попередній момент і буде займати в наступний (175). І все ж Лессінг вважає, що вихід художника за призначені йому межі і застосування в зв'язку з цим невластивих малярству довільних знаків неминуче веде до зниження художньої якості твору.

В листі до Ф. Николаї від 26 березня 1769 року Лессінг писав: «Чим більше малярство віддаляється від природних знаків, тим далі воно відходить від своєї досконалості»¹. Застосування довільних знаків, тобто зображення руху в малярстві, змалювання внутрішніх якостей людини в динаміці, становленні, не сприяє, на його думку, художній досконалості твору. Найвище завдання митця Лессінг вбачав у позачасовій трактовці образу з ідеальною завершеністю як зовнішнього виразу людини, так і її внутрішньої характеристики.

Лессінг, як і Вінкельман, у своїх естетичних поглядах на образотворче мистецтво керувався нормативними принципами класицизму, виведеними з давньогрецької скульптури часів

¹ Из письма Лессинга к Ф. Николаи от 26 марта 1769 г.— у кн.: Г.-Э. Лессинг, Лаокоон, М., Гослитиздат, 1957, стор. 461.

Фідія і Поліклета та їхніх послідовників. Вінкельман і Лессінг ще не усвідомлювали зв'язку творчих принципів цих майстрів із давньогрецькою міфологією, яка, за висловом К. Маркса, була не лише арсеналом грецького мистецтва, але і його ґрунтом. Саме ця тенденція до міфологізації образу людини примушувала грецьких митців прагнути до абсолютизації тих чи інших якостей і уникати всього минушого, що могло б порушити позачасову характеристику образу. Коли міфологія стала втрачати своє значення, то митці почали безпосередніше звертатись до життя. У багатьох творах пізньої класики та еллінізму цілком виразно намітилось прагнення розкривати внутрішні і зовнішні якості людини у процесі їхнього становлення і розвитку.

Незважаючи на те, що виявлення руху в малярстві і скульптурі суперечило поглядіві Лессінга на природу їх як красних мистецтв, автор «Лаокоона» все ж приділяв теоретичній розробці цієї проблеми значну увагу. Маючи на гадці рух як переміщення тіл в просторі, Лессінг підкреслював, що «малярство може наслідувати й події, але тільки натяками, за допомогою тіл» (160). Заслугою німецького теоретика було визначення ролі відбору митцем «значущого моменту» серед інших моментів розвитку певної події, що відображається в творі, можливості злиття в композиції двох послідовних моментів часу з метою створення уявлення про рух, тобто рішення так званої «колективної дії» в композиції з багатьма постатями.

Якщо Лессінг допускав можливість зображення в малярстві і скульптурі руху постатей, то змалювання змін у душі людини вважав завданням, яке цілком належить до компетенції літератури. Предметом малярства, казав він, є лише «тіла з їхніми видимими властивостями», в той час як предметом поезії є дія (160). Тому малярство може зафіксувати, вихопити лише один момент у потоці емоцій. До того ж митець повинен їх передавати стримано, уникаючи ефектів. Емоції, зображені в малярстві чи скульптурі в один із моментів їхнього розвитку, діють на нас безперервно. Якщо митець, наприклад, хотів би

віддати в творі крик людини, то цей крик діяв би на нас весь час, поки ми дивимось на твір, і тому був би нестерпний. «Уже це принаймні мало б спинити творця Лаокоонового, навіть якби крик не псував краси» (75). З цієї самої причини сміх людини, зображеної у творі мистецтва, коли роздивляться портрет неодноразово, перетворюється, на думку Лессінга, на гримасу (75).

З цими міркуваннями Лессінга можна було б погодитись, якщо емоції людини справді фіксувались би у творі в один із моментів їхнього вияву, як, наприклад, в окремо взятому кадрі кінострічки. Але твір образотворчого мистецтва тим і відрізняється від кінокадра, що він має можливість узагальнювати в одному моменті кілька моментів часу. Саме тому ми цілком природно сприймаємо, наприклад, лютість кентавра, що перегризає руку лапіта, у композиції метопи Парфенона (школа Фідія), несамовитість «Вакханки» Скопаса, зображеної в момент найвищого екстазу, крик «Свободи» у «Марсельезі» Ф. Рюда, сміх у «Запорожцях» І. Рєпіна. Ще більшого узагальнення в часі митці досягають, коли основним предметом їхньої творчості стає не показ найпростіших емоцій, а глибокі процеси духовного життя людини. У таких випадках в образотворчому мистецтві велику роль відіграє той внутрішній зміст твору, який не безпосередньо читається очима, а розкривається в рисунку, фарбах, ліпленні форм як смисловий підтекст. Тому широко узагальнити духовне життя людини в творі означає для митця наситити його підтекст відповідним багатим змістом.

Лессінг не бачив засобів для узагальнення в образотворчому мистецтві духовного світу людини і, таким чином, не надавав значення підтекстові твору. Він вважав, що в малярстві сила враження задежить від першого погляду, і коли з першого погляду нам доводиться напружено міркувати і вгадувати, то наше прагнення дістати якусь поживу для душі гасне. Художник, пише Лессінг, часто бере одну і ту саму тему, і це не зменшує інтересу до його творів, бо глядачі надають великого значення різній «вартості у виконанні» (141). Тут з Лессінгом

можна не погодитись. Насправді цей факт пояснюється в першу чергу тим, що в образотворчому мистецтві особливо велику роль грає саме смисловий підтекст, який може бути різний у творах, виконаних на той самий сюжет (наприклад, трактування образу Давида у Донателло, Верроккйо, Мікеланджело, Берніні).

Якщо Лессінг уже дивився на античну літературу крізь призму творчості Шекспіра і бачив її здатність глибоко розкривати духовний світ людини, то стан німецького образотворчого мистецтва ще не наштовхував його на пошуки таких самих Шекспірів у цій галузі художньої творчості. А вони в ній, як відомо, теж були. Справжнім Шекспіром живопису можна назвати великого Рембрандта. І цілком закономірним слід вважати той факт, що на його геніальність вперше звернув увагу у XVIII ст. не Лессінг, а Дідро¹.

У відповідності з визначенням предмета образотворчого мистецтва Лессінг формулює також і мету творчості митця. Її він вбачає у зображенні «красивих тіл» (64). У стародавніх, пише він, «краса була найвищим законом образотворчих мистецтв... Все інше, приналежне до образотворчих мистецтв, коли воно суперечне красі,— покірно поступалося їй місцем, а коли узгоджувалося з нею,— то принаймні мусило підлягати її законам» (67—68).

Приділяючи у «Лаокооні» значну увагу законам краси, Лессінг думав ширше висвітлити це питання в другій частині свого трактату, яку він не встиг написати. В нотатках до цієї частини Лессінг зазначає, що митець повинен прагнути зображати тіла найвищої краси. «А що ідеальна краса несумісна із станом афекту, то маляр мусить уникати його» (254). Треба прагнути до «спокою, спокійної величі». А це означає, що крик у творі митець повинен замінювати на стогін, лють зво-

¹ Д. Дідро, Собр. соч., т. VI, М.—Л., ГИХЛ, 1946, стор. 233.

дити до суворості, а відчай виявляти лише у вигляді мовчазної скорботи. Митець примушений вносити певні виправлення і в фізичну характеристику зображеного, якщо виявиться, що вона не відповідає в достатній мірі закономірності краси. У драмі «Емілія Галотті» митець Конта каже, що в портреті треба зображувати натуру так, як її замислила «пластична природа... не в'ялою, не знищеною жертвою часу». Треба віддавати не всю природу, а лише частину її, яка виявляє вічно прекрасне.

Оскільки в образотворчому мистецтві, розвиває далі свою думку автор «Лаокоона», діє закон краси, то предметом цього мистецтва не може бути потворне, огидне, відворотне. В зв'язку з тим що в літературі уявлення про речі та явища складається «частина за частиною», то цим самим неприємне враження від потворного пом'якшується. А творам, в яких дано цілісне зображення, таке пом'якшення невластиве. Щоправда, ми можемо діставати певне задоволення при спостереженні в образотворчому мистецтві прекрасного зображення потворного або від самого процесу пізнання його. Та все ж огидне почуття поступово починає домінувати і «постає перед нами в усій своїй брутальності» (228). Малярство як «наслідувальне мистецтво» може зображувати «усі видимі речі», але воно є красне мистецтво і тому повинно віддавати лише ті з них, «що викликають приємні почуття» (213).

Лессінг не зводить поняття краси лише до краси фізичної, тілесної. Крім «краси форм», є ще і «краса виразу», причому є «вираз перехідний і постійний». Літературна творчість, предметом якої є дія, може використовувати обидві згадані форми виразу. Образотворче мистецтво повинне вдаватися лише до панівної форми виразу, бо перехідні якості, на думку Лессінга, не сумісні з зображенням ідеальної краси (274).

Таким чином, Лессінг вважає, що в образотворчому мистецтві необхідно розкривати нормативні, родові якості людини і уникати зображення перехідних і відмінних. Венера для скульптора, каже він, є лише кохання. У поета вона може бути

зображена також сповненою люті й гніву, коли її кохання хтось скривдив. Сполучення суперечливих якостей в образі Венери, створеному митцем, завжди погіршує, на думку Лессінга, його виразність або взагалі заважає пізнанню зображеного (124—126). Лессінг вважав, що закони творчості вимагають від митця розкривати типове й загальне, уникаючи при цьому індивідуального, окремого. Сполучення типового та індивідуального він вважав плідним лише в творчості письменника¹.

Теоретичні дослідження Лессінга ніколи не були відірвані від конкретних умов німецького мистецького життя. Тому, виступаючи за утвердження в образотворчому мистецтві деяких принципів класицизму, за відродження законів і норм класичної давньогрецької пластики, він не виходив з абстрактних міркувань. Ця його боротьба була спрямована перш за все проти барокко, яке підтримувала німецька феодальна знать і яке процвітало при її дворах.

Теза Лессінга про те, що мета образотворчого мистецтва—виявляти в природі лише справді прекрасне, була спрямована також проти іншої характерної тенденції «нових часів» — вважати гідним зображення все, що приступне очам митця. «...В нові часи мистецтво,— каже Лессінг,— незрівняно розширило свої межі. Воно стало наслідувати, кажуть, геть усю видиму природу, що в ній краса посідає тільки невелику частку. Правда і виразність тепер його перший закон... Одне слово, завдяки правді й виразності найбридкіше в природі стає в мистецтві прекрасним. Покладімо, що ми тим часом визнаємо це твердження за незаперечне... То чи не може бути ще й інших, незалежних від нього пояснень...» (73).

Всім викладом своєї концепції в «Лаокооні» Лессінг прагнув довести хибність таких настанов, що, на його думку, відкривали можливість трактувати потворне як прекрасне або

¹ Г.-Э. Лессинг, Как древние изображали смерть.— в кн.: Г.-Э. Лессинг, Лаокоон, М., Гослитиздат, 1957, стор. 464—466.

зводити мету образотворчого мистецтва до фіксації всього побаченого. Ведучи боротьбу зі здрібненим зображенням людини, безкрилістю та натуралізмом у німецькому малярстві, Лессінг нагадував: митці не повинні зображувати все, що вони можуть зображувати. «Тільки тому, що ми забуваємо цю аксіому, наші мистецтва, ставши ширшими й складнішими, набагато втратили вплив свій» (271). Лессінгова критика негативних явищ у творчості сучасних йому майстрів не втрачає в багатьох випадках своєї гостроти та актуальності і для нашого часу. Звертаючись до історичних аналогій, він зазначає, що і в стародавній Греції були подібні митці, наприклад, художник Павсон, який «найбільше любив зображати всякий гандж і плюгавство в людській подобі», а також Піреїк, що одержав «прізвисько рипарографа, тобто живописця бруду, хоч хтиві багатії і цінували його твори на вагу золота, наче бажаючи прикрити їхню нікчемність такою штучною ціною» (65—66).

Все ж слід відзначити, що вимоги, які Лессінг ставив перед образотворчим мистецтвом з метою піднесення його художньо-естетичного рівня, були значно вужчі, ніж ті, які він висував перед літературою, оскільки він регламентував творчість митців класицистичними принципами. Перевага, яку Лессінг надавав літературі, дала підставу Францові Мерінгу писати про «Лаокоон», що «вся тенденція цього незавершеного твору полягала в тому, щоб поставити образотворче мистецтво у порівнянні з поезією на другий план» і що «взагалі Лессінг ставився досить холодно до образотворчих мистецтв»¹. Францові Мерінгу належить велика заслуга у визначенні справжньої ваги Лессінга. Але все ж із наведеним вище твердженням його не можна погодитись. Різний підхід Лессінга до літератури та образотворчого мистецтва, безумовно, не визна-

¹ Ф. Меринг, Легенда о Лессинге — в кн.: Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, М.—Л., Academia, 1934, стор. 387.

чався тільки його особистими смаками. В теоретичних твердженнях Лессінга знайшов своє відображення об'єктивний стан образотворчого мистецтва і літератури Німеччини тих часів.

Лессінг висував перед німецьким образотворчим мистецтвом, власне, ті вимоги, які дозволяли йому об'єктивні умови тих часів. Виходячи з тих самих умов, він зміг у галузі літератури піти значно далі, ніж у сфері образотворчого мистецтва, підпорядковуючи рішучій безкомпромісній боротьбі за її розвиток всі види своєї діяльності — творчу, критичну і теоретичну.

IV

Лессінг — просвітитель і гуманіст — глибоко вірив у великі можливості літератури як одного з могутніх знарядь суспільного прогресу, утвердження на землі ідеалів розуму й краси, перевиховання людей, звільнення їхньої свідомості від різних упереджень і негативних нашарувань. Він рішуче відстоював право літератури на глибоке вторгнення в життя і багатогранне відображення дійсності. Великого значення у зв'язку з цим Лессінг надавав багатим можливостям літератури відображати кожне явище в русі, в дії, в розвитку. Він вважав, що властива засобам літератури активна дієвість закладена навіть у самій природі її мовних елементів, оскільки вони сприймаються в часі. І тому слова, що являють собою «довільні знаки», на противагу нерухомій природі форм образотворчого мистецтва мають необхідну здатність зображати вічно мінливу картину світу, рухомості його різноманітних явищ, розвитку духовного життя.

Щоправда, в сфері художньої творчості, зазначає Лессінг, є й така галузь, де засоби літератури виявляються неповноцінними. Це галузь зображення матеріальних, видимих форм. Тут усі переваги на боці художника. Проте це не означає, що

письменник повинен цілком відмовитись від зображення предметного світу. «...Поезія зображає й тіла, тільки за допомогою подій» (160). Так, наприклад, щоб дати уявлення про щит Ахіллеса з численними зображеннями на ньому, Гомер показує нам цей предмет не як уже зроблений, а як такий, що ще робиться — частина за частиною — в кузні Гефеста. Щоб уникнути позачасового опису колісниці Юнони, як закінченого цілого, він примушує Гебу складати її — частина за частиною. З убранням Агамемнона Гомер знайомить нас під час одягання (162 та 178—179). Тобто Гомер перетворює те, що існує поряд у просторі, на те, що розвивається в часі «і тим самим із нудного опису матеріального предмета робить живий образ подій» (179). Але той прийом, який Гомер уживає до зображення щита або колісниці, не може бути застосований до характеристики форм людського тіла, їхніх естетичних вартостей. Спроби поетів Манасси або Аріосто дати уявлення про красу людини шляхом опису — «частина біля частини» — не заслуговують на схвалення, бо є антихудожніми. Гомер іде до цієї мети іншим шляхом. «Те, чого Гомер не може змалювати за його складовими частинами, він змальовує, віддаючи його дію на нас» (198). Тому, щоб викликати у нас уявлення про вроду Єлени, він вкладає в уста старих троянців як людей, здатних тверезо оцінити її, такі слова:

*Ні Трої синів неможливо, ні мідноголінних ахеїв
Ганить, що злигоднів безмір за жінку таку вони
терплять:
Страшно обличчям своїм на богинь вона схожа
безсмертних.*

Якщо ж поет хоче дати конкретніше уявлення про зовнішність героя, то він може її визначити лише однією-двома рисами, бо «поезія в своїх описах, де речі існують у поступовому розвитку, може використати тільки одну властивість тіла» (160). Лессінг не ігнорує при цьому ролі духовних якостей

героя як фактора, що сприяє виникненню відповідних уявлень і про його зовнішній вигляд. На підставі всіх цих міркувань Лессінг доводить, що література поступається перед образотворчим мистецтвом лише у змалюванні зовнішньої «оболонки» людини і що фактично їй підвладні майже всі сфери життя. Тому не існує ніяких причин, які б могли утримувати поета від заглиблення в суть життєвих явищ або примушували б його обмежуватись лише її ідеальним відтворенням. Прагнення до правдивого зображення навколишнього життя є законом літературної творчості.

Інакше, на думку Лессінга, дивилися на літературу класицисти; вони, поширювали дію властивого образотворчому мистецтву закону краси і на галузь літературної творчості. Наслідком цього було виникнення «хибного правила про моральні характери». В естетиці класицизму цьому правилу надавали принципового значення. На його основі створювали ходульні постаті царів, воєначальників, міфологічних героїв, що виступали у творах як «рупори» певних абстрактних чеснот і були далекі від багатогранних, повнокровних образів.

Проти цих принципів виступав також і Дідро, але його позиція в цьому питанні де в чому відрізнялась від погляду Лессінга. Під впливом зростання суперечностей у суспільному житті Франції між силами «третього стану» і дворянства Дідро хотів бачити в дійових особах перш за все представників певного соціального стану, тому він заявляв, що «не характери у власному розумінні треба виводити на сцену, а громадські стани...» (Бесіди про «Позашлюбного сина») ¹.

Лессінг, живучи в інших суспільних умовах, ще не міг підходити так конкретно до питання соціальної розробки образу. Разом з тим, виступаючи проти ідеалістичного вирішення характеру в класицистичній драмі, він наполегливо відстоював зна-

¹ Д. Дідро, Собр. соч., т. V, М.—Л., ГИХЛ, 1936, стор. 160—161.

чення характеру в рішенні літературного твору. Він вважав, що письменник може дозволити собі відхилення від історичних фактів і домислювати, якщо головною його метою буде правдиве відтворення характерів. «Тільки характери священні для нього»,— підкреслював Лессінг¹.

Як же треба розуміти твердження про правдиве зображення характерів? За Лессінгом, у літературі це означає втілювати в образі не лише родові якості зображеного, але й інші властиві йому риси, які часто можуть навіть суперечити цим першим. Сполучення поетом перших і других якостей у неповторній своєрідності їхніх взаємозв'язків буде сприяти створенню живих, яскравих образів. Це розуміли ще античні поети, в яких учинки богів і героїв визначаються не лише їхнім «основним характером», але й перехідними почуттями (123—124). Саме так трактує, каже він, і Вергілій образ жерця Лаокоона.

Сполучення в одному образі різних і навіть суперечливих тенденцій Лессінг вважав дуже важливим засобом не лише глибокого пізнання дійсності, але й досягнення художньої досконалості літературного твору. Цю свою думку він обґрунтував так: поет зображує дію, а не тіла. Дії «тим досконаліші, чим більше вони матимуть спонук і чим ті спонуки будуть суперечливіші» (254).

Лессінг, виступаючи за втілення в літературному образі різних, навіть протилежних тенденцій, якщо вони відповідають правді життя, разом з тим вважав за можливе тільки таке їх сполучення, яке не шкодить виявленню в характері героя його провідної тенденції. Він приділяв головну роль у літературі (як і в образотворчому мистецтві) позитивному героєві. Але для того, щоб позитивний образ у літературі був вирішений повноцінно, не можна в ньому втілювати лише позитивні якості, так

¹ Г.-Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., Академия, 1936, стор. 92.

само як у негативному образі — лише негативні риси. Це призвело б до того, що в обох випадках образ літературного героя сприймався би не як зображення реальної людини, а як персоналіфікована абстракція. Закони літературної творчості дозволяють поетові «зображати негативні риси і, змішавши їх з позитивними, злучати двоє різних явищ в одне» (125). Це дає право поетові, звертаючись до навколишнього життя, правдиво його віддавати у всьому складному сплетінні позитивних і негативних тенденцій, внутрішніх та зовнішніх суперечностей. Таким висвітленням проблеми характеру Лессінг уперше в теорії мистецтва безпосередньо підійшов до питання розкриття суперечностей духовного світу героя як внутрішнього джерела розвитку його психології та всієї сюжетної дії твору.

Виходячи з пізнавальних можливостей літератури, Лессінг обгрунтовує також можливість подолання ідейно-художньої обмеженості міщансько-буржуазної драми і появи творів, сповнених героїчного пафосу та ідей великої суспільної ваги, творів, що пропагували б передові ідеали часу.

В той період не лише німецькі, але й французькі теоретики й митці ще не знали інших способів героїзувати образ та надавати йому широкого загальнолюдського значення, крім тих, які визначала естетика класицизму. Вони продовжували приголомшувати глядача все новими й новими виданнями надлюдини — схематично трактованих Брутів, Гракхів та Публіконів.

Лессінг рішуче відкидав усе це. Він вважав, що засоби художньої творчості дозволяють поетові в самому повсякденному житті виявляти незвичайне, виняткове, а в духовному світі звичайної людини вбачати джерело справжнього героїзму. Свої теоретичні міркування він підтверджував трактуванням героїчних характерів, створених античними драматургами. Звертаючись до творчості Софокла, він відзначав життєвість образу Філоктета, якої автор досяг завдяки правдивому сполученню в його характеристиці звичайного і виняткового, як рис, властивих реальній людині. «Його жалі,— каже Лессінг,— то жалі

людини, а його вчинки — то вчинки героя. А разом вони створюють образ людини-героя»... (88).

Що драму великих ідей і могутніх почуттів можна створити, змалювавши багатогранні життєво-конкретні характери, Лессінг доводив також і власними творами, зокрема героїчною трагедією «Емілія Галотті».

Значення «Лаокоона» для розвитку літератури Гете так характеризував у автобіографічних записках: «Всі ми радісно вітали той сонячний промінь, що крізь похмурі хмари кинув наш чудовий мислитель. Треба бути юнаком, щоб уявити собі, який вплив на нас мав «Лаокоон» Лессінга. Цей твір підніс нас із царини жалюгідного споглядання до вільного простору думки. Правило *ut pictura poesis* (поезія — те саме малярство), яке так довго лишалося незрозуміле, було відразу усунене: різниця між образотворчим і словесним мистецтвом стала очевидна. Митець... повинен триматися в межах прекрасного, тоді як поетові дозволено вступати в сферу дійсності» («Поезія і правда»).

Боротьба Лессінга за розвиток просвітительського реалізму як творчого методу передової демократичної літератури, що відбилася в «Лаокооні», викликала захоплення у В. Белінського, М. Чернишевського, М. Добролюбова, І. Франка та інших передових діячів Росії та України. Відзначаючи історичні заслуги Лессінга, Чернишевський писав: «Необхідно було створити нову теорію поезії, зруйнувавши помилкові теорії, на які спиралися формалістика і немічність. Це зробив Лессінг своїм «Лаокооном»... З часів Арістотеля ніхто не розумів змісту поезії так вірно й глибоко, як Лессінг»¹.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, М., Гослитиздат, 1948, стор. 152.

Вірно зрозуміти історичне значення «Лаокоона» неможливо, не врахувавши тогочасного рівня розвитку естетики, мистецько-теоретичної думки та розробки загальних проблем філософії.

Обмеженість філософської думки за часів Лессінга наклала свій відбиток на його теорію «про межі малярства та поезії». Як вже зазначалось, Лессінг виходив з того, що малярству і поезії властиві різні засоби і знаки. В першому випадку ними є «тіла й фарби в просторі», в другому — «членоподільні згуки в часі» (159). Ця передумова, на думку Лессінга, давала йому право зробити безпосередній висновок щодо пізнавальних можливостей цих двох видів мистецтва. Коли правда, — каже він, що знаки неодмінно мусять бути близько споріднені з тим, що вони означають, то живопис і поезія повинні мати різні предмети пізнання. І дійсно, хіба може викликати сумнів твердження, що засоби мови можуть віддавати лише те, що їм приступне? Не можна заперечувати також і того, що фарби, пластичні об'єми, членоподільні згуки хоч і існують об'єктивно в просторі і в часі, але безпосередньо наші органи чуття сприймають їх в одному випадку лише як такі, що існують у просторі, в другому — як такі, що існують тільки в часі.

Все це так. Але, по-перше, в своїх міркуваннях Лессінг, визначаючи властивості й можливості вищезгаданих засобів, ураховує лише безпосередню первинну дію останніх на нашу центральну нервову систему. По-друге, він випустив з уваги, що засоби, обмежені такими властивостями й можливостями, не є специфічно художніми. Їх можна доцільно застосовувати і в сфері наукової та технічної діяльності (фарби і пластичні об'єми можна, наприклад, використовувати як засоби фізіологічних, етнографічних та інших документальних зображень, а слово — як засіб викладу логічних міркувань, інформацій тощо).

Такі, власне, первинні (з погляду суб'єкта) властивості й можливості цих зображально-виражальних засобів є зовсім недостатніми, щоб виконувати за їхньою допомогою художньо-образні завдання, тобто розкривати в творі прояви життя як органічну цілість, як певну форму нерозривної єдності простору й часу. Такі завдання можна виконати лише за допомогою специфічних художніх засобів, що відповідали б самій природі художнього образу. Отже, створення повноцінного життєвого образу розраховане на остаточну реалізацію не в самій картині або в книжці, а в уяві, в свідомості людини, яка знайомиться з твором. Тому специфічні художні засоби (тобто засоби художньої інтерпретації факту) повинні мати змогу приводити — відповідно до задуму митця — в дію і «нижні інстанції» людського мозку, що безпосередньо керують органами чуттів, і найвищі, збуджувати в ньому активні індуктивно-дедуктивні процеси, збагачувати ті процеси всім накопиченим інтелектуальним та чуттєвим досвідом індивідуума.

Такі специфічні засоби створюються через розробку звичайних неспецифічних — фарб, пластичних об'ємів, звуків, слів тощо. Перетворення неспецифічних, фактично технічних засобів у специфічні художні, що відбувається в самому процесі творчості, залежить від багатьох факторів — від таланту, школи, особистого досвіду митця та письменника. Саме в процесі творчості відбувається та чудова метаморфоза, завдяки якій технічні засоби набувають нових, вторинних якостей і виникає можливість так розповідати в творі про життя героя, щоб його образ міг в уяві глядача й читача діставати емоційну та інтелектуальну характеристику, узагальнюватись і в просторі, і в часі. Коли ж творчі засоби здатні віддавати дійсність лише в просторі або лише в часі, ще не може бути й мови про образну творчість, бо її завдання перш за все — у цілісному відображенні проявів життя.

Думка Лессінга була ще занадто скована метафізичним уявленням про протилежність знаків і засобів художника, як

природних, знакам і засобам поета, як довільним. Тому його погляди, як їх досить точно формулює Чернишевський, зводились до того, що «малярство зображує самі предмети, а поезія зображує вплив предметів на людину»¹, тобто малярство має здатність зображати, а поезія — виражати. Але поділ знаків і засобів на природні й довільні зберігає реальне значення лише доти, доки ми розглядаємо їх узятими незалежно від дії на нашу свідомість, тобто тільки об'єктивно. Адже ж у нашій голові умовні, довільні знаки можуть породжувати уявлення про безумовні, тобто про природні форми предметів та явищ, а безумовні, природні знаки — викликати логічні міркування та узагальнені висновки. Тому зміст творчого процесу і його мета полягають саме в такій специфічній розробці технічних знаків і засобів, яка надає їм конкретних суб'єктивних властивостей певним чином і в певному напрямку діяти на наш почуттєво-розумовий апарат, нашу уяву. Фарби і пластичні маси саме внаслідок такої творчої розробки набувають властивостей не лише зображати, але й виявляти, а звуки і слова — не тільки виявляти, а й зображати.

Таким чином, характеристика пізнавальних можливостей засобів і знаків того чи іншого мистецтва залежить не лише від їхніх об'єктивних властивостей, але й від вторинних, суб'єктивних, яких їм надають митці в процесі творчості. Саме недооцінкою якісних змін, що відбуваються в творчому процесі, можна пояснити схильність Лессінга вбачати прямий зв'язок або навіть ставити знак рівняння між первинними можливостями засобів мистецтва і його пізнавальними можливостями.

Наявність у письменника і в митця різних технічних засобів схиляла Лессінга, як уже зазначалося, до висновку про існування в них різної творчої мети: у першого це мав бути вияв духовного життя людини, у другого — зображення її тілес-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., Гослитиздат, 1948, стор. 152.

ної краси. Та оскільки ми вважаємо, що специфічні засоби все-таки дозволяють митцям узагальнювати життя і в просторі і в часі, то це дає теоретичні підстави визнавати справедливість звичайних емпіричних спостережень про єдність вищої творчої мети у художника і в письменника, яка виявляється в їхньому прагненні до створення життєвого образу або системи образів.

Існування такої спільної мети не заперечує разом з тим специфічних особливостей у розробці художнього образу. Правильне врахування митцем специфічних особливостей у кожному виді мистецтва грає виняткову роль у створенні повноцінного високохудожнього твору. Проте ці специфічні особливості слід вбачати не в самій наявності у митця, письменника різних технічних засобів, а в існуванні різних творчих шляхів, якими ідуть до подолання обмеженості пізнавальних можливостей цих засобів і до досягнення завдяки цьому єдиної мети. Лессінг, підкріплюючи свої думки про межі мистецтв прикладами з Гомера, відзначав, що словесні мовні засоби дозволяють ідентично віддавати всі дії стрільця з лука — Пандара, які розгортаються в часі, а пензель або олівець здатні створювати точніше уявлення про сцену банкету богів, зафіксовану саме в один з його моментів (158—159). Це зауваження є цілком справедливим. Але установлення таких безпосередніх зв'язків між первинними можливостями засобів зображення і характером предмета зображення є достатнім лише для документального і аж ніяк не для творчого відображення дійсності. Художнє втілення ґрунтується на більш складних, опосередкованих зв'язках, бо в цьому випадку трактування як подій, так і сцен завжди виявляється підпорядкованим спільній меті — прагненню надати їм життєвого характеру, зробити їх виразниками певної провідної ідеї, або, за Станіславським, — надідеї. Таким чином, про початок мистецької діяльності можна казати аж тоді, коли митець буде надавати зображенню тієї чи іншої дії або сцени певної художньої інтерпретації, завдяки якій вони почнуть грати роль

певних компонентів у формуванні художнього образу. В цьому разі фіксація дії або сцени стане втрачати в творі значення самостійної мети в тому розумінні, що почне служити засобом художньої характеристики героя або героїв. Тому письменник завжди прагне кожную дію так зобразити в творі, щоб вона, збагачуючи його зміст, могла узагальнюватися з іншими діями (а отже, і в значній мірі зніматись) в уяві читача, сприяючи цим формуванню цілісного образу як у духовному, так і в пластичному відношенні. Цілком зрозуміло, що до цієї ж мети завжди спрямовує свої творчі зусилля і художник, працюючи над інтерпретацією того чи іншого сюжету в процесі його зображення.

Рух різними специфічними шляхами до єдиної мети можна спрощено схарактеризувати за такою схемою: письменник розгортає розповідь про свого героя в часі (частину за частиною), щоб в уяві читача його образ узагальнювався також і в просторі; маляр, навпаки, зображує героя в просторі так, щоб його образ в глядачєвій уяві розкривався узагальнено також і в часі. Лессінг зазначав, що за допомогою дії Гомер прагнув дати людям, які його слухали, цілісне уявлення про одяг Агамемнона, про щит Ахілла, про колісницю Юнони. Ці приклади, на думку Лессінга, повинні були довести, що предметом літератури є дія. Насправді ж вони свідчать лише про характерний для літератури спосіб, яким майстерно користувався Гомер і за допомогою якого він досягав створення в уяві слухачів емоційно-виразних, пластично цілісних образів.

Хоч теоретично Лессінг обмежував засоби літератури сферою часу, та все ж, ведучи боротьбу за реалізм у літературі, за повноцінне відображення в ній життя, він не міг не розуміти всієї важливості формування конкретного уявлення в читача не лише про духовний зміст героя, літературного твору, але й про його фізично-пластичну характеристику й навколишнє просторове середовище. Про це свідчать окремі тези його «Плану другої частини «Лаокоона» (273—278) і особливо його лист до

видавця-просвітителя Ф. Николаї. В цьому листі Лессінг змушений був зробити деякі виправлення до «Лаокоона». «Поезія,— писав він у листі,— повинна прагнути до того, щоб її довільні знаки сприймалися як природні, і тільки завдяки цьому вона перестає бути прозою і стає поезією; засоби, за допомогою яких вона цього досягає,— ритм, слова, розташування слів, розмір, фігури й тропи, порівняння й т. ін.»¹. Всі ці способи можуть наближати знаки поезії до природних. «Найвищий вид поезії є той, що цілком перетворює довільні знаки на природні. Це властивість драми — в останній слова перестають бути довільними знаками і стають природними знаками довільних предметів»².

Таким чином, через драму Лессінг приходять до діалектичного осмислення можливості і необхідності перетворення — за допомогою цілої системи специфічних літературних способів — знаків і засобів, що за первинними властивостями розташовуються один за одним, на знаки й засоби, що дозволяють читачеві відтворювати в уяві життєво-пластичну характеристику образу. Цим самим він близько підійшов до визнання того, що головною метою письменника є створення художнього образу, як духовного і матеріального цілого.

Незрівнянно далі від такого висновку Лессінг залишався в галузі образотворчого мистецтва. Він ігнорував той факт, що в митця теж є великий арсенал різних засобів і способів узагальнювати життя не тільки в просторі, але і в часі, розробляючи композиції й ритми, матеріальні форми та просторові відношення, колористичні і графічні рішення. Особливою різноманітністю засобів та способів, тонкою досконалістю і результативністю застосування їх відзначається, як відомо, творчість великих майстрів-реалістів. Їхні твори часто дозволяють гляда-

¹ Из письма Лессинга к Ф. Николаи от 26 марта 1769 г.— в кн.: Г.-Э. Лессинг, Лаокоон, М., Гослитиздат, 1957, стор. 463.

² Там же.

чеві осмислювати образи героїв, що діють там, у часі в широкому, навіть біографічному аспекті (наприклад, у творі Тіціана — «Папа Павло III, Алессандро і Оттавіо Фарнезе», Веласкеса — «Портрет папи Іннокентія X», Рембрандта — «Блудний син», Рєпіна — «Не чекали»).

Різний характер способів і засобів у художника й письменника пояснюється саме тим, що творчість кожного з них відзначається специфічними шляхами і разом з тим специфічними труднощами. Художникові, наприклад, важче дати конкретне уявлення про духовний склад героя, письменникові — про його зовнішній вигляд. Але все це не спростовує того факту, що їхню творчу діяльність об'єднує спільна мета і вона підпорядкована тому самому спільному закономірності — закономірності образотворчості.

Теоретичні міркування та висновки Лессінга вплинули на його ставлення до скульптурної групи «Лаокоон». Порівнюючи трактування образу троянського жерця Лаокоона у скульпторів Агесандра, Полідора і Афінодора, з одного боку; і в поета Вергілія — з другого, Лессінг робить висновок, що поет прагнув якнайповніше віддати правду життя, а скульптори змушені були відходити від неї, оскільки їхніми діями керував закон краси.

Незалежно від того, чи виходили митці, створюючи скульптурну групу, з тексту «Енеїди», чи звертались до того самого джерела, що й Вергілій, зобразили вони Лаокоона під час нападу змії, справді, не однаково. Нагадаємо, що Вергілій сцену з Лаокооном фіксує у віршах у той момент, коли змії «уже двічі стан обвинували йому і, шию лускою укритим тілом стиснувши, здіймаються ген над його головою». А скульптори переносять кільця змії на руки й ноги і завдяки цьому відкривають глядачеві основну частину тулуба, й крик жерця замінюють стриманим стоном.

В чому ж справжня причина змін, які вносять поет і скульптор у трактування епізоду? Чи дійсно ці зміни викли-

кані тим, що митці керувалися в своїй творчості, як доводить Лессінг, різними законами?

Лессінг, розглядаючи це питання, вже наперед був переконаний, що засоби образотворчого мистецтва дозволяють в окремому творі відображати зміст лише одного епізоду події, один момент її розвитку. Тому зміст образу Лаокоона в скульптурі, як у цілісному творі, він порівнював не з узагальненою характеристикою цього образу в «Енеїді» в цілому, а тільки з його трактуванням в окремо взятому епізоді поеми. Вергілій в «Енеїді» показує Лаокоона в кількох сценах, виявляючи в кожній ситуації ту чи іншу його рису — мудрість, героїзм, відданість своєму народові, з тим, щоб усі ті риси потім синтезувалися в уяві читача в цілісний образ.

Адже якщо підійти до аналізу скульптурної групи без упередженості, то неважко помітити прагнення її творців дати узагальнену характеристику образу Лаокоона, відобразити всі риси, властиві героєві. Зрозуміло, що до реалізації цієї мети їм доводилось іти специфічним шляхом, іншим, ніж Вергілію. Зовні це виявилось у тому, що вони змушені були, працюючи над твором, відійти від трактування образу героя в одному місці поеми, зате наблизились до його трактування в кількох інших її місцях. Скульптори в цьому випадку зробили так само, як досвідчені ілюстратори книжок, що прагнуть не до механічного відтворення окремо взятого епізоду, а до узагальнення в цьому епізоді характеристики героя, розкритої письменником у кількох сценах.

Якби скульптори показали Лаокоона лише так, як він зображений у вже згаданому епізоді «Енеїди», то зміст цієї сцени зводився б тільки до самої загибелі героя. Але вони розкривають образ жерця повніше й глибше. «Плодотворний» момент композиції скульптури фіксує подію на кілька моментів раніше, ніж вона віддана в поета. Це дозволяє їм змінити акценти в творі й показати героя не лише як жертву, але і як борця. В цьому плані потрактовано всю постать Лаокоона, форми його

тіла і саму поставу. Важкий віддих могутніх грудей, широкий змах міцних рук, що стискають змії, різкий вольовий рух усього тулуба в лівий бік, динаміка м'язів — усе тут сповнене якнайбільшою напруги, пройняте пафосом смертельної боротьби. Разом з тим в усій поставі героя, у скорботному виразі обличчя, зверненого до неба, вже відчувається, що сила покидає його. Отже, зміни в трактуванні образу Лаокоона в скульптурі порівняно з відповідною сценою, відданою поетом, дозволили митцям не лише показати події в тенденції її розвитку, але й розширити її в часі відповідним ліпленням обличчя і всієї фігури. Цій меті (як відзначив ще Гете) підпорядкована й сама побудова композиції. В ній способом «колективної дії» узагальнено в трьох постанях три моменти боротьби: початковий в образі ще неушкодженого старшого сина, кульмінаційний в образі батька і заключний в образі молодшого сина, вже отруєного зміями. Все це свідчить про те, що боротьба зі зміями як символом ворожих сил була у скульпторів головним мотивом твору.

Не можна погодитися з Лессінгом, що зміни, внесені скульпторами, — звільнення від змії основних частин тіла, приглушення болю — викликані їхнім бажанням зробити головним предметом своєї творчості виявлення краси тіла героя. Ці зміни дійсно пом'якшують вияв фізичних страждань. Але, як ми вже бачили, вони були зроблені для того, щоб надати творові героїчний характер, а не з метою втілення в ньому абстрактної ідеї тілесної краси. Приглушення фізичних страждань до того ж сприяло створенню необхідних умов для зосередження уваги глядача на внутрішньому змісті образу з тим, щоб дати можливість відчути всю жорстокість моральних мук троянського жерця. Лаокоон у композиції, створеній митцями, страждає і тужить — у цьому не може бути сумніву. Зображений біля олтаря, він виступає перед глядачем і як батько двох синів, і як проводар троянців. Це примушує шукати джерело його страждань не лише в самих фізичних муках, але й у трагедії батька, на очах якого гинуть його діти, і в розпачі духов-

ного вождя, який втрачає надію врятувати свій довірливий народ.

Хоч за часів еллінізму засоби психологічного аналізу образу тільки розроблялись, грецькі скульптори вже досить переконливо зобразили духовні страждання Лаокоона. У глибоко зворушливому порусі лев'ячої голови жерця, у скорботних очах, звернених з докором і благанням до неба, в усьому його обличчі відчувається трагедійна сила. Цей твір за патетикою свого звучання нагадує героїчні образи, створені грецькими поетами-трагіками.

Таким чином, система естетичних поглядів Лессінга, втілена в трактаті «Лаокоон», при всій своїй прогресивній спрямованості все-таки не могла правильно висвітлити всі важливі питання художньої культури. Розроблена у XVIII ст., ця система ще не була позбавлена певних хиб. Їх неодноразово відзначали навіть ті діячі культури, які високо цінували вклад Лессінга у розвиток світової естетичної думки.

Ще за життя Лессінга з критикою хиб «Лаокоона» виступив Йоганн Готфрід Гердер в праці «Критичні хащі» (1769). Він цілком справедливо відзначав, що поезія, всупереч поглядам Лессінга, діє не лише в часі, але й у просторі, бо «мова має почуттєвий характер», а її дія на душу здійснюється «через зміст, вкладений у слова»¹. Тому не сама дія є предметом поезії, а «сила, яка живе в самому слові., що діє на мою душу через уяву або згадку...»². Але Гердерова критика раціоналіста Лессінга була все-таки однобічна, оскільки він її вів із позицій сенсуалізму і недооцінював боротьбу автора «Лаокоона» за розвиток пізнавальної функції літератури.

М. Г. Чернишевський, палкий пропагандист реалістичних настанов Лессінга, був противником апологетичного ставлення

¹ И. Г. Гердер. Избр. соч., М.—Л., Гослитиздат, 1959, Критические леса, стор. 160.

² Там же, стор. 162.

до кожного твердження, висловленого в «Лаокооні». Російський революціонер-демократ, наприклад, вважав, що рекомендації Лессінга зображати предмети не прямо, а через дію, не створювати «портрети дійових осіб», а висловлювати своє враження про них, треба розглядати лише як певні способи, що не мають вирішального значення для визначення основних принципів літератури, і критикував німецьких письменників, які розуміли ці настанови «Лаокоона» догматично¹.

Серед культурних діячів України значну увагу розглядові естетичного вчення Лессінга приділяв Іван Франко. Його критика «Лаокоона», яку він теж вів з прогресивних позицій, відображала новий рівень естетичної думки, характерний для кінця ХІХ ст. В статті «Із секретів поетичної творчості» (1898—1899) Іван Франко зазначає, що становище науки, яке було сто років тому і дозволяло Лессінгові протиставляти поезію малярству, «вже давно пережилося і потребує значної поправки»². Гердер вважав, що лише поет може володіти і часом, і простором. Іван Франко, роблячи порівняно з ним крок уперед, поширює це правило і на творчість художника. Заслуга Івана Франка в тому, що він відстоював єдність літератури та образотворчого мистецтва, зазначаючи, що «...вихідна точка і мета сих форм артистичної творчості зовсім однакові»³. Спільність завдань поета і художника він бачив у тому, щоб відображати життя властивими для них засобами і його «репродукувати в душі» людей.

Іван Франко піддав рішучій критиці погляд Лессінга про ідеал краси як закон образотворчого мистецтва. Він підкреслював, що «краса не є метою артистичної творчості.., вона ні-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, М., Гослитиздат, 1948, стор. 159.

² І. Франко, Твори, т. XVI, К., Держлітвидав, 1955, стор. 284.

³ Там же, стор. 283.

коли не була такою метою». Якщо хтось ставив перед собою таку мету, то його твори «були мертвим товаром, а не живими творами штуки»¹.

Х

«Лаокоон» Лессінга належить до тих небагатьох теоретичних творів, яким судилося відіграти винятково велику роль у розвитку не лише німецької, але й світової естетичної думки. Лессінг з геніальною проникливістю зумів у цій праці відчутти корінні історичні тенденції свого часу — наближення епохи великих соціальних перетворень, зростання ролі художньої літератури як провідної галузі духовного життя народу, як могутньої зброї суспільної боротьби. Створенням «Лаокоона» він наніс нищівний удар по естетиці класицизму. Розкриваючи всю безпідставність та хибність намагань її теоретиків поєднати принципи літератури і образотворчого мистецтва на основі формальних правил та ознак, Лессінг цим самим підготував ґрунт для єдності цих мистецтв на нових, реалістичних принципах. Широке розгортання боротьби за демократизацію художньої культури дозволило йому внести величезний вклад у розробку реалістичних підвалин літератури, створивши цим самим необхідні історичні передумови для розвитку всіх видів мистецтва по реалістичному шляху.

Але теоретична спадщина Лессінга, навколо якої й тепер точиться гостра боротьба, зберігає для нас не лише історичне значення. Конкретно-історичне врахування неминущого й минущого в його поглядах, їхня прогресивна ідейна спрямованість дозволяють плідно використовувати його праці, як дійову зброю

¹ І. Франко, Твори, т. XVI, К., Держлітвидав, 1955, стор. 293.

для дальшого розвитку художньої культури. Вони й сьогодні залишаються одним із живих джерел розвитку теорії реалістичного мистецтва як могутнього засобу пізнання життя, гуманістичного виховання народу та його боротьби за кращі ідеали людства.

Ф. С. Уманцев

ΛΑΟΚΟΟΝ

ΑΒΟ

ΠΡΟ ΜΕЖІ ΜΑΛЯРСТВА
Й ΠΟΕΖІЇ

Υλη ηαι τροποις μιησεως διαφερο-
νδι πλοντ. ποτ. 'Α. ηατα π.η ηατα
Σ. ενδ.*

*З принагідним поясненням різних
питань стародавнього мистецтва.*

Частина перша

** Вони відрізняються і за предметом зображення,
і за способом наслідування.*

*П л у т а р х. «Про те, чим знаменитіші
афіняни — військовими подвигами чи
мудрістю». Розділ 3.*

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Перший, хто порівняв між собою малярство й поезію, був людиною тонких почуттів, що помітила на собі подібний вплив обох мистецтв. Він виявив, що кожне з них показує нам відсутні речі як наявні, видиме як дійсне; кожне обманює, але їхня омана тішить нас.

Другий спробував дошукатися внутрішніх причин тієї втіхи і дійшов до висновку, що в обох випадках джерело її те саме. Краса, що її ми спершу абстрагуємо тільки від тілесних предметів, має загальні правила, що їх можна прикласти до багатьох речей: і до дій, і до думок, і до форм.

Третій, міркуючи про значення й застосування тих загальних правил, зауважив, що одні з них панують більше в малярстві, а інші в поезії, отже, в одному випадку поезія може допомогти малярству прикладами й поясненнями, а в другому — малярство поезії.

Перший був amator, другий — філософ, третій — критик мистецтва.

Першим двом важко було помилитися в своїх почуттях чи зробити з них хибні висновки. Інша річ — уваги критика. Найважливіше тут — правдиво прикласти загальні правила до окремих випадків; а що

на одного проникливого критика припадає п'ятдесят просто дотепних, то було б диво, якби ті правила завжди прикладали так обачно, щоб зберегти рівновагу між обома мистецтвами.

Коли Апеллес і Протоген у своїх утрачених творах про малярство підтверджували й пояснювали його правила вже усталеними на той час правилами поезії, то напевне ж їм були властиві і почуття міри, й точність, що їх ми й нині ще подивляємо в творах Арістотеля, Цицерона, Горация та Квінтіліана там, де вони прикладають до мистецтва красномовства та до поезії закони й досвід малярства. Стародавні-бо якраз і мали ту перевагу, що вміли в усьому знайти міру.

Але ми, новітні, часто вважали, що далеко випередимо їх, коли перетворимо вузьенькі алеї, від них уторовані, в широкі гостинці, хай навіть через це коротші й безпечніші шляхи занепадуть і стануть як ті стежки, що ведуть крізь лісові хащі.

Блискуча антитеза грецького Вольтера, що малярство — німа поезія, а поезія — промовисте малярство, була, мабуть, не з підручника позичена. Був то влучний здогад, що їх багато надibuємо в Симоніда; правдиве зерно в них таке очевидне, що мимоволі не помічаєш, скільки непевного й фальшивого іде з ним у спілці.

Однак стародавні помічали це і, обмежуючи слушність Симонідового вислову тільки цариною впливу обох мистецтв на людину, не забували відзначити, що хоч який той вплив подібний, вони відрізняються одне від одного і за предметами зображення і за способом наслідування („γληκαι τροποις μιμησεως“)

Тим часом багато новітніх критиків, знехтувавши ту різницю, зробили з подібності малярства та поезії найнікчемніші висновки. То вони силкуються убга-

ти поезію в тісні рямці малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії. Все, що правдиве для одного з цих мистецтв, має бути дозволене й для другого; все, що подобається чи не подобається в одному, повинне неодмінно подобатися чи не подобатися і в другому. Захоплені цією думкою, вони самовпевненим тоном виголошують найповерховіші присуди, вважаючи за помилку всяке відхилення поета й маляра один від одного при спільному сюжеті й ставлячи її на карб тому з них, до чийого мистецтва критик має менше замилювання.

І от ця фальшива критика частково збила на манівці навіть майстрів. Вона викликала в поезії потяг до описовості, а в малярстві — захоплення алегоріями, бо поезію силкувалися обернути в картину, яка промовляє словом, не знаючи гаразд, що ж вона може й повинна зображати, а картину — в німі вірші, не подумавши про те, якою мірою вона здатна віддати загальні розуміння, не відбігаючи від свого призначення і не стаючи довільним різновидом письма.

Головна мета моїх нарисів — протидіяти цим фальшивим смакам і необгрунтованим присудам.

Виникли ці нариси випадково, більше як наслідок мого читання, аніж як послідовний розвиток загальних законів. Отже, їх швидше можна назвати невпорядкованими матеріалами до книги, аніж книгою.

Проте я тішу себе надією, що навіть у такому вигляді вони заслуговують на деяку увагу. Нам, німцям, не бракує систематичних книг. Ми вміємо ліпше, ніж будь-який інший народ у світі, із двох-трьох позичених тлумачень слів у якнайкращий спосіб виснувати все, що тільки нам заманеться.

Баумгартен признався, що більшу частину прикладів у своїй «Естетиці» він завдячує словникові

Геснера. Може, мої міркування й не такі переконливі, як баумгартенівські, зате мої приклади дужче пахнуть першоджерелами.

Оскільки я, так би мовити, виходжу з Лаокоона й не раз до нього повертаюся, то мені хотілося винести його і в заголовок. Усі ж ті невеликі відступи, що в них мова йде про різні питання історії стародавнього мистецтва, менше стосуються моєї теми, і я наводжу їх тільки через те, що не сподіваюся знайти їм колись краще місце.

Нагадую ще, що під малярством я розумію взагалі образотворче мистецтво; так само не заперечуватиму й того, що, говорячи про поезію, певною мірою маю на увазі й інші мистецтва, де наслідування відбувається в часі.

I

Загальною прикметою найкращих творів грецького малярства і скульптури пан Вінкельман передовсім вважає шляхетну простоту та спокійну велич і в поставі, і в виразі обличчя. «Як глибочінь морська,— пише він¹, — лишається завше спокійна, хоч би як бурхало море на поверхні, так само й образи, створені від греків, серед усіх пристрастей виявляють велику й незламну душу.

Та душа проступає й на Лаокооновому обличчі — і не тільки на обличчі — попри найтяжчі муки. Біль, що його виказують усі м'язи й жили і що його наче

¹ Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bilderkunst [Про наслідування грецьких творів у малярстві та скульптурі], стор. 21—22.

сам відчуваєш, навіть не дивлячись на обличчя та інші частини тіла Лаокоонові, а тільки позирнувши на його болісно втягнений живіт, той біль, кажу, не спотворює шаленством ані його обличчя, ані всієї постави. Нема того страшного крику, що його змальовує Вергілій, оспівуючи свого Лаокоона; рот розтулений не до крику, а радше до глухого, стриманого стогону, як його описує Садолето. Тілесний біль і велич душі розподілені по всій постаті нарівно й наче урівноважені. Лаокоон страждає, але страждає, як Софоклів Філоктет: його мука щиро зворушує нас, проте нам хотілося б так само свої муки витримувати, як ця велика людина.

Показати таку велику душу — це набагато більше, аніж відтворити прекрасну натуру. Митець повинен був у собі самому відчувати ту духовну міць, що її віддав у мarmorі. У Греції митець і мудрець поєднувалися в одній особі — і Греція мала не одного Метродора. Мудрість подавала руку мистецтву й надихала його твори чимось більшим, аніж пересічна душа» і т. д.

Думка, що на ній тут автор ґрунтується, — буцімто страждання не наклало на Лаокоонове обличчя того знаку, якого можна було сподіватися, знаючи його муку, — цілком слушна. Годі заперечити й те, що митцева мудрість найяскравіше виявляється саме там, де недоуки ладні закинути йому, що він не віддав натури, не досяг справжньої патетики страждання.

Та про підвалину тієї мудрості, про загальні начебто правила, що їх пан Вінкельман виводить з тієї підвалини, я зважуся висловити іншу думку.

Признаюся, що насамперед мене здивував невдоволений погляд, який він кидає на Вергілія, а потім порівняння з Філоктетом. З цього порівняння я й буду

виходити і вивідастиму думки свої за такою чергою, як вони в мене виникли.

«Лаокоон страждає, але страждає, як Софоклів Філоктет». Як же страждає Філоктет? Дивно, що страждання його справило на нас таке неоднакове враження. Нарікання, крик і шалені прокльони, мукою породжені, що сповнювали весь табір і заважали складати офіри та чинити відправи богам, лунали так само жахливо й на пустельному острові; через них-бо Філоктета й залишили там. Якої ж сили досягав той вияв гніву, скорботи й відчаю, коли навіть поетове наслідування його змушувало тремтіти весь театр! Третю дію цієї трагедії вважають набагато коротшою за інші. Звідси видно, кажуть критики², що стародавні греки не дуже дбали про те, щоб дії були однакові завдовжки. Я теж так гадаю, але доказувати це волів би на якомусь іншому прикладі. Бо тужливі зойки, стогін, вигуки «α, ά, άευ, άτατται, ω μοι, μι !»³ [«ох!», «о!», «та ба!», «ой лихо!»], цілі рядки жалібного „πα πα, πα πα“ [«ой-ой-ой»], що з них ця дія складається, треба було вимовляти протягліше й робити зовсім інші паузи, ніж у звичайній, плавній мові; отож на сцені ця дія виходила така сама завдовжки, як і попередні. Читачеві на папері вона показується набагато коротшою, аніж мала видаватися глядачеві в театрі.

Крик — природний вияв тілесного болю. Поранені вояки Гомерові часто кричать, падаючи на землю. Зачеплена ратищем Венера також голосно зойкає — не тому, що тим зойком поет хотів показати в ній зніжену богиню любові; радше він віддавав належне

² Brumoy Théâtre des Grecs [Брюмуа, Грецький театр], т. II, стор. 89.

³ Іліада, V, ряд. 343. «Зойкнула гучно богиня...»

природі, що терпить муку. Бо навіть мужній Марс, відчувши в тілі Діомедового списа, кричить так мотрошно, наче закричали разом десять тисяч вояків⁴, аж обидва війська злякалися.

Хоч як би Гомер своїх героїв над людською природою підносив, вони все ж таки завше залишаються їй вірні, коли йдеться про почуття болю чи образи і про виявлення того почуття криком, сльозами чи лайкою. За своїми вчинками вони істоти вищої породи, а за своїми відчуттями — звичайні люди.

Я знаю, що ми, витончені європейці з розважнішого покоління, уміємо краще володіти своїм ротом і очима. Виховання й пристойність не дозволяють нам кричати й плакати. Дійова хоробрість стародавніх брутальних часів змінилася в нас на хоробрість жертовну. А втім, ще наші предки мали більший хист до цієї останньої, аніж до першої. Але предки наші були варвари. Зневажати всякий біль, мужньо дивитись у вічі смерті, усміхатися, помираючи, коли тебе покусає отруйне гаддя, не оплакувати ані своїх гріхів, ані втрати найулюбленішого товариша — ось риси стародавньої північної мужності⁵. Пальнатоко законом звелів своїм йомсбуржцям нічого не боятися й ніколи слова «страх» не вимовляти.

Інша річ грек! Він умів почувати і знав страх; він виявляв своє страждання і своє горе; він не соромився ніякої людської слабості, але жодна з них не могла перешкодити йому йти дорогою честі й виконувати свій обов'язок. Те, що варвар чинив з дикості

⁴ Іліада, V, ряд. 859.

⁵ Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis [Причини, що через них данці за поганських часів смерть зневажали, від Т. Бартолїна витлумачені], розд. I.

й запеклості, у нього підпиралося життєвими правилами. Героїзм грека — це схована в кремені іскра, що спокійно спить собі, полишаючи камінь холодним і гладеньким, аж поки її збудить якась зовнішня сила. Героїзм варвара — це яскраве жадібне полум'я, що палає безперестанку й пожирає чи принаймні пригнічує в його душі всі інші гарні прикмети. Коли Гомер змушує троянців, ідучи в бій, нестямно кричати, а греків — зберігати цілковиту тишу, то коментатори слушно зауважують, що цим він хотів показати перших варварами, а других — культурним народом. Дивуюся тільки, що вони в іншому місці подібного ж характерного протиставлення не помітили⁶. Війська, що ворогують між собою, на якийсь час замирилися, кожне палить своїх полеглих, і в обох те спалення не минає без гірких сліз: „*δαχρῖα νεκρῶν χ εοιυτες*“. Однак Пріам забороняє своїм троянцям плакати: „*ουδ' εἶα κλαίειν πριαμος μεγας*“. «Він забороняє плакати, — каже Дасье, — бо потерпає, що вони занадто розм'якнуть і завтра не матимуть тої відваги, стаючи до бою». Гаразд, але я питаюся, чому ж тільки Пріамові треба за це потерпати? Чому й Агамемнон не ставить своїм грекам такої заборони? Думка поетова сягає глибше: він хоче показати нам, що тільки культурний грек може водночас і плакати, і бути відважним, тим часом як простацький троянець, щоб спромогтися на мужність, повинен спершу приглушити в собі будь-яку людяність. «Не боронитиму все ж над своїми близькими плакати», — примушує поет сказати в іншому місці⁷ тямущого сина мудреця Нестора.

Цікаво, що серед небагатьох трагедій, які дійшли

⁶ Іліада, VII, ряд. 421.

⁷ Одиссея, IV, ряд. 195.

до нас із стародавніх часів, є аж дві, де тілесний біль складає чималу частину страждань, що випали на героєву долю. Крім Філоктета, маємо ще Геракла в передсмертних муках. І його Софокл також примушує нарікати, стогнати, плакати й кричати. Завдяки нашим гречним сусідам, тим мастакам витворювати закони пристойності, тепер важко було б навіть уявити собі щось смішніше й нестерпніше, аніж Філоктета, що стогне, чи Геракла, що кричить на сцені. Правда, один із найновіших їхніх поетів⁸ насмілювався змалювати Філоктета. Але хіба б він зважився показати їм справжнього Філоктета?

Серед утрачених Софоклових п'єс був навіть «Лаокоон». О, якби доля зберегла нам ще й того «Лаокоона»! Із принагідних згадок давніх граматиків про нього важко виснувати, як поет опрацював тему. Я тільки певний, що він змалював Лаокоона не більшим стоїком, ніж Філоктета й Геракла. Стоїчність не сценічна, а наше співчуття завше відповідне до тієї муки, що її доводиться терпіти людині, яка нас цікавить. Якщо вона мужньо зносить своє горе, нас захоплює велич її душі, але захоплення — почуття холодне, його пасивна споглядальність вилучає всяке інше, тепліше почуття, так само як і всяке чітке уявлення.

І ось тепер я доходжу до такого висновку: коли правда, що крик як вияв тілесного болю зовсім не заперечує величі духу, особливо з погляду стародавніх греків, то напевне ж не через бажання показати велич душі Лаокоонової митець таки не віддав того крику в мармурі. Мала бути якась інша причина, що він поступився тут місцем своєму суперникові, поетові, який навмисне не оминув того крику.

⁸ Шатобрен.

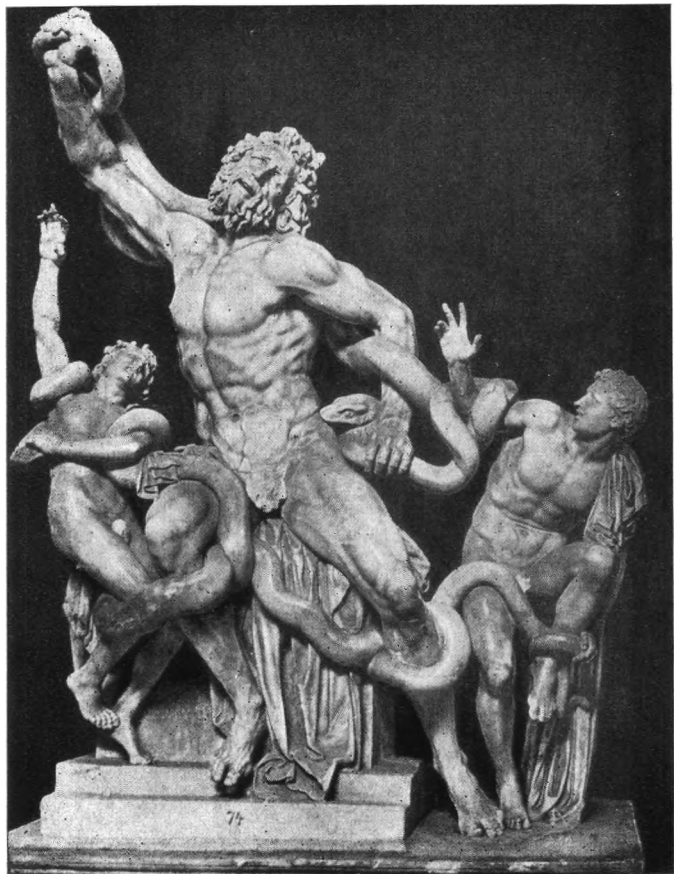
II

Правда чи байка, що любов спричинилася до першої спроби в образотворчому мистецтві, але певне одне: що вона невтомно навертала руку великих стародавніх майстрів. Бо якщо тепер малярство розуміють як узагалі мистецтво зображати тіла на площині, то мудрий грек визначав йому вужчий терен, обмежував його тільки зображенням красивих тіл. Грецький митець не зображав нічого, окрім краси; навіть звичайна краса, краса нижчої відміни, була йому тільки випадкова тема, він хіба що вправлявся на ній, відпочивав. У його творах мала чарувати довершеність самої природи; він був надто великий митець, аби вимагати від глядачів тільки холодного вдоволення подібністю природи чи своєю майстерністю; в його праці йому найдорожчою була, найшляхетнішою здавалась остаточно мета мистецтва.

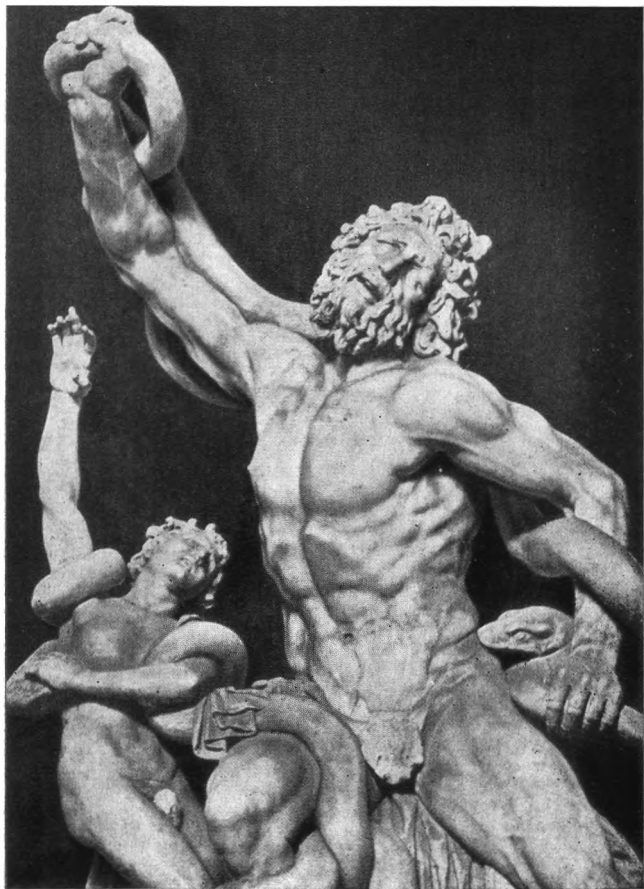
«Хто стане тебе малювати, коли ніхто не захоче на тебе дивитися?» — каже один стародавній епіграміст¹ про людину вкрай негарну. А багато новітніх митців сказали б: «Хоч би ти був найбридкіший у світі, я все одно тебе намалюю. Хай ніхто не захоче дивитися на тебе, зате хай тішитися моєю картиною; не тому, що на ній тебе зображено, а що вона свідчить про мій хист відтворити таке страховисько достоту схожим на себе».

Правда, потяг до нестримного вихвалання тим жалюгідним хистом, вартістю самої природи не ошля-

¹ Антіох, Антологія, кн. II, розд. 4. Гардуїн в своєму творі про Плінія (кн. 35, розд. 36, стор. 638) приписує цю епіграму якомусь Пісонові, але серед грецьких епіграмістів ніде не здибуємо такого прізвища.



Агесандр, Полідор і Афінодор. Лаокоон. I ст. до н. е.



Агесандр, Полідор і Афінодор. Лакоон.
I ст. до н. е. Фрагмент.

хетненим, надто природний, коли навіть греки мали свого Павсона й свого Піреїка. Так, мали, але віддавали їм по ділах їхніх. Павсон, що не виходив ще за межі красивого в буденній природі, але через свій нищий смак найбільше любив зображати всякий гандж і плюгавство в людській подобі², жив у великих злиднях³. А. Піреїк, що старанно, мов нідерландський маляр, малював голярні, брудні майстерні, овочі, віслюків тощо,— ніби все це таке гарне і його так рідко можна побачити в правдивому житті,— заробив призвисько рипарографа⁴, тобто маляра бруду, хоча хтиві

² Тому Арістотель радить не показувати його картин молодим людям, щоб по можливості не калічити їхньої уяви ніякими гидкими образами (Polit. [Політика], кн. VIII, розд. 5, стор. 526 за Конріговим вид.). Правда, пан Боден пропонує в цьому місці замість «Павсон» читати «Павсаній», бо про нього відомо, що він малював розпусні постаті (De umbra poetica. Comment. [Про поетичну ілюзію, коментарі], I, стор. XIII). Наче аж у філософа-законодавця треба було вчитися тримати молодь якнайдалі від такої нечистої забави. Боденові досить було тільки порівняти відоме місце в «Мистецтві поезії» (розд. II), щоб відмовитися від свого припущення. Деякі дослідники, наприклад Кюн у коментарях до Еліана (Var. Hist. [Строкати історії], кн. IV, розд. 3), вважають, ніби Арістотель вбачав відмінність між Полігнотом, Діонісієм і Павсоном тільки в тому, що Полігнот зображав богів і героїв, Діонісій — людей, а Павсон — тварин. А тим часом усі вони зображали людські постаті, і коли Павсон раз намалював коня, то це ще зовсім не означає, що він був маляр тварин, як вважає пан Боден. Велич тих митців визначали ступенем краси, що їй надавали вони людським постатям, і Діонісій тільки тому не годен був нічого більше малювати, крім людей, і тільки тому решта митців звали його антропографом, що він надто по-рабському наслідував природу й не міг піднятися до ідеалу, а без цього зображати богів і героїв було б просто блюзнірство.

³ Aristophanes Plut. [Арістофан, Багатство], ряд. 602, і Acharnens [Ахарняни], ряд. 854.

⁴ Пліній, кн. XXX, розд. 37, Гардуїнове вид.

багатії й цінували його твори на вагу золота, наче бажаючи прикрити їхню нікчемність такою штучною ціною.

Навіть влада не вважала за ганебне для себе силоміць утримувати митців у їхній справжній царині. Відомий закон фів'янів, що велів митцям у своїх творах поліпшувати людську натуру й забороняв під загрозою кари її спотворювати. Той закон спрямований був не проти нездар, як багато хто думає, навіть Юніус⁵. Він ставав на перешкоді грецьким Гецці: не дозволяв застосовувати негідні мистецькі способи, досягати подібності, перебільшуючи неприємні риси першотвору, одне слово — забороняв карикатуру.

Із того самого ідеалу прекрасного виходив і закон еланидників. На честь кожного переможця в олімпійських іграх зводили статую; однак тільки триразового звитяжця вшановували портретною статуєю⁶. Вони просто не хотіли серед творів мистецтва мати багато звичайних портретів. Бо хоч і портрет допускає ідеалізацію, в ньому все ж має переважати подібність; портрет може бути ідеалом тільки певної людини, а не людини взагалі.

Ми сміємося, коли чуємо, що в стародавніх греків навіть мистецтва підлягали громадським законам. Та сміючись, ми не завше маємо слухність. Годі заперечувати, що закони не повинні мати ніякої влади над науками, бо остаточна мета наук — істина. Істина — доконечна потреба людського духу, і коли б хто хоч трохи намагався перешкодити йому ту потребу задовольнити, це була б тиранія. Остаточна ж мета ми-

⁵ De Pictura vet. [Малярство стародавніх греків], кн. II, розд. IV, § 1.

⁶ Пліній, кн. XXXIV, розд. 9.

стецтв — утіха, а без утіхи можна обійтися. Тому, звісно, законодавець має право вирішувати, яку саме втіху і скільки кожної з них можна дозволити.

Що ж до образотворчих мистецтв, то, крім незаперечного впливу на вдачу нації, вони здатні dokonувати ще й особливе діяння, яке потребує пильного нагляду закону. Коли, натхнені гарними людьми, з'являлися гарні статуї, вони знов-таки діяли на людей, і держава завдячувала гарних людей гарним статуям. У нас же, здається, ніжна уява матерів виявляється тільки в потворності дітей.

З цього погляду, гадаю, можна добачити зерна правди у відомих стародавніх оповіданнях, що їх просто відкидають як брехню. Матерям Арістомена, Арістодама, Олександра Великого, Сціпіона, Августа, Галерія снилося під час вагітності, буцімто вони мали до діла зі змієм. Змій був ознакою божества⁷, і прегарні статуї та картини, що зображали Вакха, Аполлона, Меркурія чи Геракла, рідко траплялися без змія. Чесні жінки вдень дивилися на божество, а вночі в бентежних снах їм ввижався образ змія. Так я доводжу правдивість тих снів, знехтувавши тлумачення, яке їм давала пиха синів і безсоромність підлабузників. Бо якась мала бути причина, що ті жінки зраджували в уяві чоловіків завше зі змієм.

Але я відбігаю від своєї теми. Я лише хотів показати, що в стародавніх греків краса була найвищим законом образотворчих мистецтв.

А звідси неодмінно випливає, що все інше, належне до образотворчих мистецтв, коли воно супе-

⁷ Помиляється той, хто вважає, що змій був тільки ознакою божества лікування. Юстин Страдник (Apoloq. [Апология], II, стор. 55 за Зільбурговим вид.) ясно каже: «Біля кожного із шанованих від вас богів зображено змія, як великий і відво-

речило красі — покірно поступалося їй місцем, а коли узгоджувалося з нею — то принаймні мусило підлягати її законам.

Зупинюся, наприклад, на почуттях. Є такі пристрасті і виявляються вони часом так бурхливо, що геть спотворюють обличчя, а тілові надають неприродної постави, і тоді всі гарні лінії, властиві йому в спокійному стані, втрачаються. Тож стародавні митці або зовсім тих пристрастей не відтворювали, або намагалися пом'якшити їх так, щоб лишилася хоч якась краса.

Лють і відчай не споганюють жодного їхнього твору. Я наважуся запевнити, що вони ніколи не зображали фурій⁸.

ротний символ». Можна було б навести цілу низку пам'ятників, де змії виступає в парі з божествами, що не мають аніякісінького стосунку до здоров'я.

⁸ Вивчіть усі мистецькі твори, що їх згадують Пліній, Павсаній та інші, огляньте всі наявні тепер стародавні статуї, барельєфи й картини, і ви ніде не знайдете фурій. Я не рахую ті зображення, що швидше належать до образної мови, аніж до творів мистецтва — насамперед зображення на монетах. Тим часом Спенс, коли вже йому так хотілося мати фурій, краще хай би був таки звернувся до монет (Seguini Numism. [Сегуїн, Нумізмати́ка], стор. 178; Spanhem. De Praest. Numism. [Шпангайм, Про нумізмати́чні настанови], дисерт. XIII, стор. 639; Des Césars de Julien, per Spanheim [Шпангайм, Юліанові Цезарі], стор. 48), аніж хитромудрими вигадками накидати їх творові, в якому їх напевне немає. В своєму «Поліметисі» (діалог XVI, стор. 272) він каже: «Хоч у творах стародавніх митців дуже рідко здибуємо фурій, а все ж є один сюжет, де вони діють завжди. Я маю на думці Мелеагрову смерть; у зображеннях цього міфа на барельєфах вони часто підбавляють Алфею і підбивають її кинути у вогонь нещасне поліно, що від нього залежить життя її єдиного сина. Адже жінка в своїй жадобі помсти не зайшла б так далеко, коли б її не під'юджував диявол. На одному такому барельєфі в «Admirandis» [Подиву гідне]

Гнів вони зводили до суворості. В поета громи вергає розгніваний Юпітер; у митця він тільки суворий.

Белорі бачимо двох жінок, що стоять з Алфеєю біля вівтаря,— видно, це й є фурії. Бо хто ж ще, крім фурій, захотів би бути при такому вчинкові? Що вони, як на свою вдачу, мають не дуже страшний вигляд, безсумнівно, можна пояснити тим, що це копія. Проте найважливіше в барельєфі — круглий диск нижче від середини: на ньому чітко видно голову фурії. Можливо, то була саме та фурія, що до неї завжди Алфея звертала свої молитви, коли замишляла якесь лиходійство, а тепер вона мала особливу причину до неї звернутися». Такими викрутасами можна зробити що завгодно з чого завгодно. Хто ж ще, крім фурій,— питає Спенс,— захотів би бути при такому вчинкові? Я відповім: Алфеїні служниці, що мали розпалити вогонь і підтримувати його. Овідій (Метаморфози, VIII, ряд. 460—461) каже:

Мати виносить його і велить назбирати і скласти
Скіпок і хворосту, потім ворожий вогонь підсуває.

(Уривки з Овідієвих творів тут і далі
в перекладі Юлії Кузьми)

Обидві жіночі постаті справді тримають у руках довгі скіпки смільного дерева, що їх стародавні люди вживали на смолоскипи, і одна з них, як видно з її постави, саме переломила скіпку. Не вбачаю я також фурії на дискові проти середини барельєфа. Там зображено обличчя, що на ньому проступає страшний біль. Без сумніву, то має бути голова самого Мелеагра (Метаморфози, VIII, ряд. 515—517):

А Мелеагр був далеко й не знав ні про що, але жар той
Палить його, відчуває, в вогні невидимим згоряють
Нутрощі, й муки нестерпні із мужністю він переносить.

Митцеві, видно, він був потрібен, аби перейти до дальшої картини цієї історії, що показує, як умирав Мелеагр. Там, де Спенс шукає фурій, Монфокон убачає парок (Antiq. expl. [Витлумачені старожитності], т. I, стор. 162) за винятком голови на дискові, що її він теж уважає за фурію. Сам Белорі (Admirand. [Подиву гідне], табл. 77) не дає певної відповіді, чи то

Гіркий плач вони послаблювали, обертаючи його на мовчазний смуток. А що зробив Тимант там, де такої заміни не можна було вчинити, де плач припинював би так само, як і спотворював? Його картина про офірування Іфігенії, де всім присутнім надано відповідну міру смутку й тільки обличчя батька, що мав страждати найдужче, затулено, добре відома, і про неї сказано багато дотепного. Митець, каже один критик⁹, вичерпав увесь свій хист, малюючи зажурені обличчя, і втратив надію, що зможе надати батькові ще сумнішого виразу. Він цим визнав, каже інший¹⁰, що батьківське горе в таких випадках годі змалювати. Я, з свого боку, не вбачаю тут ані неспроможності митця, ані неспроможності мистецтва. Що більше почуття, то виразніше воно проступає на обличчі; найглибше почуття накладається на обличчя найгострішими рисами, і мистецтву найлегше їх відтворити. Але Тимант знав межі, що їх визначили грації його мистецтву. Він знав, що плач, зрозумілий в Агамемнона, як у батька, так перекривлює обличчя, що воно завше видається бридким. Митець зображав почуття лиш доти, доки воно ще поєднувалося з красою й гідністю. Він залюбки б оминув бридке, залюбки згладив би його, та оскільки композиція не дозволяла зробити

парки, чи то фурії. З його «або» можна зробити висновок, що то ані парки, ані фурії. Монфокон теж міг би бути точніший у решті своїх тлумачень. Постать коло ліжка, що сперлася на лікоть, він мав би вважати за Ксандру, а не за Аталанту. Аталанта швидше та, що сидить у скорботі, обернена спиною до ліжка. Митець дуже тактовно віддалив її від родини, вона ж бо була тільки Мелеагрова кохана, а не дружина, і її скорбота з приводу лиха, що до нього вона мимохіть сама спричинилася, мала обурювати родину.

⁹ Пліній, XXXV, розд. 35.

¹⁰ Валерій Максим, кн. VIII, розд. 11.

ані так, ані так, то що ж йому лишилося, як не сховати бридке? Те, чого митець не зважився намалювати, він полишив читачеві вгадувати. Одне слово, затуляючи обличчя Агамемнонове, митець складав офіру красі. Це зразок не того, як почуття виходить за межі мистецтва, а того, як треба підкоряти його головному законові мистецтва — законові красі.

А тепер прикладімо сказане до Лаокоона й матимемо пояснення, що я його шукав: митець прагнув зобразити найвищу красу в наперед визначених умовах тілесного болю. Оскільки ж біль такої сили несумісний з красою, то митцеві довелося його згладити: крик він мусив ослабити до стогону; не тому, що крик зрадив би нешляхетність душі, а тому, що він бридко спотворює обличчя. Уявіть-но собі Лаокоона з роззявленим ротом і поміркуйте самі. Примусьте його кричати й побачите: досі то був образ, що викликав жаль, бо ж у ньому біль поєднувався з красою, а тепер він став бридкий, відразний, аж хочеться відвернутися від нього, бо вигляд болю викликає нехіть, коли краса предмета, що терпить муку, не може ту нехіть обернути в солодке почуття жалю.

Уже сам широко роззявлений рот — я не кажу, що при цьому гидко скривлюються й інші частини обличчя, — створює на картині пляму, а в скульптурі — заглибину, що справляє найогидніше враження. Монфокон засвідчив невеликий смак, виставивши якогось бородатого діда з роззявленим ротом за Юпітера, що виголошує пророцтва¹¹. Чи ж бог неодмінно мав кричати, прийдешне провіщаючи? Невже його слова втратили б переконливість, якби вуста мали гарний обрис? Не вірю я також і Валерієві, ніби на

¹¹ Antiquit. expl. [Витлумачені старожитності], т. I, стор. 50.

згаданий Тімантовій картині Аякс кричить¹². Навіть гірші митці, і то в часи занепаду мистецтва, ніколи не дозволяють роззявити рота до крику хоч би й найдикішим варварам, що, поійняті смертельним жахом, конають від меча перемождя¹³.

Немає сумніву, що таке послаблення найтяжчого тілесного болю до якогось легшого почуття помітне було в багатьох творах стародавнього мистецтва. Страдник Геракл у затруєному вбранні, рукою невідомого давнього майстра зображений, не був Софокловим Гераклом, який кричав так жахливо, що з того крику здригаються Локрійські скелі та Евбейські підгір'я. Він був радше похмурий, аніж шалений¹⁴. Філоктет Піфагора Леонтина наче ділиться з глядачем своїм болем, і бодай найменша відразна риса знищила б таке враження. Ви спитаєте, звідки я знаю, що саме той митець створив статую Філоктета? Знаю з одного місця в Плінія, що не повинне було б чекати, аж доки я його виправлю — так очевидно, що воно сфальшоване або переключене¹⁵.

¹² Він так переповідає ступені смутку, справді зображені в Тіманта: «Зажурений Колхас, скорботний Улліс, Аякс, що несамовито кричить, Менелай, що ревно плаче». З Аякса, що несамовито кричить, був би відразний образ, а оскільки ні Цицерон, ані Квінтіліан не згадують про нього, цю картину описуючи, то я маю ще більше право вважати його за додаток пізнішої пори, що його вигадав сам Валерій.

¹³ Belloirii, Admiranda [Белорі, Подиву гідне], табл. 11, 12.

¹⁴ Пліній, кн. XXXIV, розд. 19.

¹⁵ «Eundem (тобто Мирона), — читаємо в Плінія (кн. XXXIV, розд. 19), — vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Siraculis autem claudicantem: cuius hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur» [Його перевершив Піфагор Леонтинський, що створив

III

Але, як уже мовилося, в нові часи мистецтво незрівнянно розширило свої межі. Воно стало наслідувати, кажуть, геть усю видиму природу, що в ній краса посідає тільки невелику частку. Правда й виразність тепер його перший закон; і так само як природа часто офірує красу задля вищої мети, так і митець мусить підпорядкувати її основному своєму замірові і не силкуватися відтворити її повніше, ніж дозволяють правда й виразність. Одне слово, завдяки правді й виразності найбридкіше в природі стає в мистецтві прекрасним.

Покладімо, що ми тим часом визнаємо це твердження за незаперечне — байдуже, яку воно має вагність, — то чи не може бути ще й інших, незалежних від нього пояснень, чому все ж таки митець, віддаючи натуру, мусить дотримуватися певної межі й ніколи не зображати події у хвилю найбільшого напруження?

До такого пояснення, я гадаю, підводить нас та

статую бігуна Астила, яку виставлено в Олімпії; там же містяться й статуї лівійського хлопчика з табличкою та голого хлопчика з яблуком у руці. Сіракузянам він зробив статую кривого, чию болячку відчують навіть глядачі, дивлячись на нього]. Поміркуймо над цими останніми словами. Чи ж не ясно, що в них ідеться про особу, яка стала відома скрізь болячкою своєю? «*Cujus hulceris...*» [«чю болячку»] і т. д. І чи те «*cujus*» [«чюю»] не належить безпосередньо до слова «*claudicantem*» [«кривого»], а «*claudicantem*», либонь, до ще дальшого «*ruerum*» [«хлопчика»]? А ніхто не здобув такого розголосу своєю болячкою, як Філоктет. Отже, я замість «*claudicantem*» читаю «*Philoctetem*», або принаймні вважаю, що перше слово пропущене через співзвучність із другим і треба читати: «*Philoctetem claudicantem*». У Софокла він «змушений тяжко шкутильгати» — тобто був тому кривий, що не міг як слід ступати на свою хвору ногу.

обставина, що мистецтво матеріально звужене до зображення однієї миті.

Скульптор спроможний віддати не більше як одну-однісіньку мить із постійно мінливої природи, а маляр навіть і ту мить, лише з одного боку побачену; але ж твори їхні існують не на те, щоб позирнути на них мимохідь, а щоб приглядатися до них пильно і не один раз, тож певне, що та єдина мить і єдиний напрямок, з якого ту мить побачено, мають бути якнайплототворчіші. Але ж плототворче тільки те, що дає поживу нашій уяві. Що більше ми дивимося, то більше маємо домальовувати собі в уяві до побаченого. А що більше домальовуємо в уяві, то наче більше бачимо. Проте зображення якоїсь пристрасті у мить найбільшого напруження найменше збуджує нашу уяву. За тим найбільшим напруженням немає вже нічого; показати очам найвищий ступінь афекту — означає зв'язати крила уяві і змусити її, оскільки вона не може вийти за межі чуттєвого враження, вдовольнитися слабшими образами, над якими тяжіє, лякаючи її своєю остаточністю, очевидна повнява зображеного почуття. Тому, як Лаокоон стогне, уяві легко почути його крик; та коли б він кричав, то від цієї миті уява не могла б ані піднятися на сходинку вище, ані опуститися на сходинку нижче без того, щоб Лаокоон не здавався нам жалюгідним, а отже й нецікавим. Уява або чула б, як він ще тільки охкає, або бачила б його вже мертвим.

Далі. Оскільки ця єдина мить через мистецтво увічнюється, то вона не повинна віддавати щось таке, що мислиться, як переходе. Всі явища, що за своїм єством, згідно розумінню нашому, раптово починаються і раптово зникають, що тим, чим вони є, тривають тільки одну мить,— усі ті явища, чи то вони

приємні, чи відразні, набувають через продовження в мистецтві такого протиприродного вигляду, що коли знову й знову дивитися на них, враження послаблюється і врешті весь предмет починає викликати в нас відразу й страх. Ламетрі, що захотів, аби його намалювали й вигравіювали в Демокротовій подобі, усміхається, але тільки як глянути на нього вперше. Та позирніть на нього скільки разів, і він з філософа обернеться на блазня, не усміхатиметься вже, а кривитиметься. Так само й з криком. Страшний біль, що спричинився до крику, повинен або швидко припинитися, або знищити того, хто кричить. Тому, коли вже кричить найтерплячіша і найтвердіша людина, то вона не може кричати безупину. І саме та уявна безупинність, коли її матеріалізувати в творі мистецтва, обертає крик у жіночу немічність чи дитячу нетерплячість. Уже це принаймні мало б спинити творця Лаокоонового, навіть якби крик не псував краси, навіть якби тодішньому мистецтву дозволено зображати страждання без краси.

Серед стародавніх малярів буцімто Тимомах любив брати за сюжет до своїх картин найсильніші почуття. Його шалений Аякс, його дітовбивця Медея здобули велику славу. Але з описів їх, які до нас дійшли, видно, що маляр чудово вмів вибрати й таку мить, що глядач не стільки бачив, скільки уявляв собі ту вершину пристрасті, і таку подію, що не викликала доконечного враження переходовості, а отже, продовжена в мистецтві, могла б нас дратувати. Медею він зобразив не ту мить, коли вона вбиває своїх дітей, а на кілька хвилин раніше, коли материнська любов ще бореться в ній із ревнощами. Ми вже передбачаємо кінець тієї боротьби. Ми вже здригаємося, тільки глянувши на похмуру Медею, і наша уява лине далеко за

межі того, що маляр зміг зобразити в цій жахливій миті. Але увічнена в творі нерішучість Медеїна саме тому й не дратує нас, що ми б хотіли, аби так було й насправді: щоб боротьба пристрастей ніколи не кінчалася або принаймні тривала доти, доки розважність візьме гору над люттю й забезпечить перемогу материнським почуттям. Цю Тимомахову мудрість не раз і щиро хвалено; вона поставила його куди вище за іншого невідомого маляра, котрий допустився такої нерозважності, що зобразив Медею у хвилю найбільшого шаленства, надав цій скороминущій миті тривалості, супроти якої бунтується вся людська природа. Поет¹, що дорікнув йому за це, дуже дотепно сказав, до самого образу Медеї звертаючись: «Невже ти вічно крові дітей своїх жадаєш? Невже перед тобою повсякчас стоять новий Язон та нова Креуза і розпалюють лють твою? Згинь же з очей моїх навіть на картині!» — додає він із серцем.

Про Тимомахового шаленого Аякса можемо скласти думку із тих згадок, що їх залишив нам Філострат². Аякса зображено не ту хвилину, коли він лютує серед отар і, биків та баранів за людей узявши, в'яже їх та вбиває. Ні, маляр показує його тоді, коли Аякс, виснажений своїми божевільними вчинками, сидить і міркує про самогубство. І ми справді бачимо шаленого Аякса: не тому, що він шаліє в нас перед

¹ Philirrus, Anthol. [Філіпп, Антологія], кн. IV, розд. 9, епіграма 10:

Завжди ти прагнеш убивства дітей! Чи Ясон тобі, може,
Другий чи Главка якась в цьому являє зразок?

Згинь, дітовбивнику, навіть у воску...

(Переклад Юрія Мушака)

² Vita Aroll. [Життя Аполлонія Тианського], кн. II, розд. 22.

очима, а що сліди того шаленства видно у всій його поставі і найяскравіше сила його виявляється в соромі й відчаї, що тепер охопили Аякса. Бурю видно з уламків і трупів, що їх вітер на берег викинув.

IV

Взявши до уваги згадані вище причини, що через них творець Лаокоонів мусив дотримуватися певної міри, коли зображав фізичний біль, я доходжу до висновку, що всі вони зумовлені особливостями цього виду мистецтва, його доконечними межами й вимогами. Тому навряд чи хоч одну з них можна прикласти до поезії.

Не будемо тут розглядати, до якої міри може вдаватися поетові зображення тілесної краси, одне тільки годі заперечувати: оскільки йому відкрита до наслідування геть уся неосяжна царина довершеності, то видима оболонка, під якою в скульптурі довершеність стає красою, може бути поетові тільки одним із дуже незначних засобів, що їх він уживає, аби зацікавити нас своїми образами. Часто він зовсім нехтує цей засіб, певний, що як герой уже прихилив нашу увагу, його шляхетні риси геть полонили нас, і ми навіть не думаємо про його вигляд, або як і думаємо, то самі надаємо йому, може, й не гарної, але принаймні не бридкої зовнішності. Поет найменше стане вдаватися до зорових образів там, де вони безпосередньо не призначені для ока. Коли Вергілій Лаокоон кричить, то кому спаде на думку, що на це треба широко роззявити рота і що роззявлений рот негарний? Досить, що слова: «Крики нелюдські, страшні до зір підіймає високих» промовляють до нашого вуха, а чим вони будуть для ока, нам байдуже. На того, хто вимагає

тут гарного зорового образу, поет не справить ніякого враження.

Потім, ніщо не силує поета, творячи картини, обмежуватися тільки однією миттю. Він бере, якщо бажає, кожен дію з самого початку і через усі можливі зміни доводить її до кінця. Кожна така зміна, що маляреві коштувала б цілого окремого твору, поетові коштує лиш одного мазка; і коли б навіть той мазок сам собою здатен був образити слухачеву уяву, його можна так підготувати й прикрасити наступними, що він утратить свою окремішню дію і разом з іншими буде справляти якнайкраще враження. Отже, коли б і справді чоловікові не личило кричати із страшного болю, то хіба може така незначна, хвилева невитриманість принизити в наших очах того, хто вже прихилив наші серця іншими своїми чеснотами? Вергілій Лаокоон кричить, але ж це той самий Лаокоон, що ми його вже знаємо й любимо, як найпрозорливішого патріота і найкращого батька. Той крик ми пояснюємо не його вдачею, а нестерпною мукою. Тільки її чуємо ми в його крикові, і тільки цим криком міг поет показати нам Лаокоонову муку.

Хто ж ганьбитиме його за таке? Хто ж, навпаки, не визнає, що коли митець учинив добре, не дозволивши Лаокоонові кричати, то й поет так само добре вчинив, дозволивши йому кричати?

Але Вергілій тут лиш епічний поет. А чи ж можна цю думку прикласти й до драматургії? Адже інше враження справляє розповідь про чийсь крик, а зовсім інше самий крик. Драма на те існує, щоб актор малював життя рухом і словом, то, може, саме тому вона й повинна суворіше дотримуватися правил матеріального малярства. В ній ми не тільки уявляємо, що бачимо й чуємо, як кричить Філоктет, але й справді

бачимо й чуємо, як він кричить. І що ближче підходить актор до природи, то глибше повинен вразити наш зір і наш слух; адже їх напевне дуже вразив би такий гучний і бурхливий вияв тілесного болю, якби його довелося спостерігати в житті. До того ж, тілесний біль узагалі не здатен розчулити нас так, як інші страждання. Наша уява надто мало відтінків у ньому розпізнає, щоб, тільки побачивши його, ми спромоглися на відповідне почуття. Тому Софокл міг легко переступити межі не тільки вигаданої пристойності, але й тієї, що лежить в основі наших почуттів, дозволивши Філоктетові й Гераклові так стогнати й плакати, кричати й ревити. Ті, що їх оточували на сцені, не могли так спочувати їм, як, видко, вимагав їхній несамовитий крик. Нам, глядачам, вони видалися б порівняно холодними, а все ж їхнє співчуття може правити за мірку й для нас. До того ж, актор на сцені навряд чи може, або й зовсім не може створити ілюзію тілесного болю; і хтозна, чи не треба новітніх драматургів радше хвалити, аніж гудити, що вони цього підводного каменя зовсім уникають або намагаються обминути його на своєму легенькому човникові.

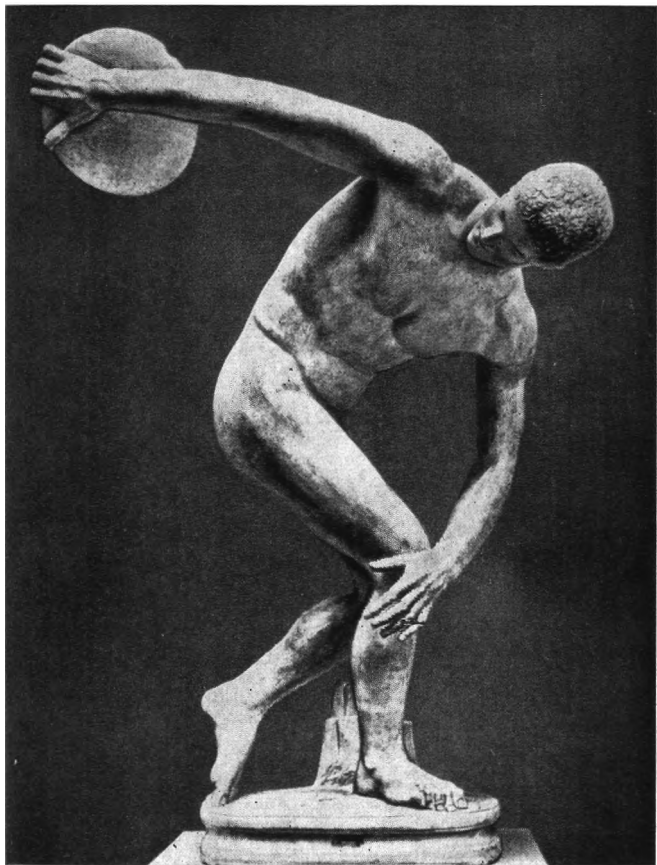
Скільки б речей здавалися незаперечними в теорії, якби геній не доводив на практиці цілком протилежне. Всі наведені тут міркування обгрунтовані, а, проте, «Філоктет» і досі залишається найкращим взірцем сценічного мистецтва, бо почасти ці міркування не зачіпають безпосередньо Софокла, а почасти він із ними не рахується, здобуваючись на таку красу, що вона боязкому критикові мистецтва ніколи й не приєдналася б, якби він не мав цього взірця. Подальші зауваження зроблять мою думку яснішою.

1) Як напрочуд добре зумів поет зміцнити й розширити розуміння тілесного болю! Він вибрав рану

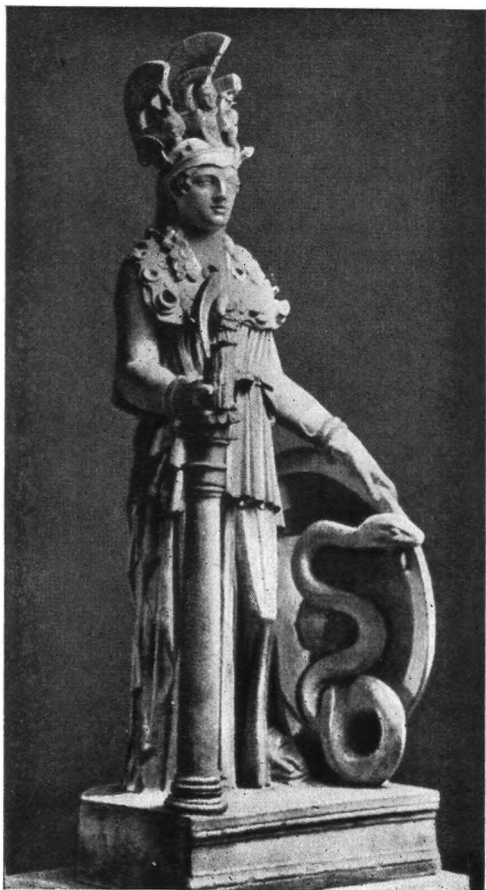
(кажу вибрав, бо ж навіть історичні обставини можна трактувати як залежні від поетового вибору, оскільки на цілій події він зупиняється тільки задля цікавих йому обставин) — вибрав рану, а не якусь внутрішню хворобу, тому що вона справляє яскравіше враження, навіть коли хвороба така сама болюча, як і рана. Внутрішнє непомітне полум'я, що палило Мелеагра, коли мати офірувала його у фатальному розпалі своєї нестримної люті, було б у цьому випадку не таке сценічне, як рана. До того ж, рана Філоктетова — кара богів. Його палить не звичайна отрута, і тільки-но страшний напад болю минав і нещасний засинав безтямним сном, що трохи додавав йому сили, як біль повертався знову. У Шатобрена Філоктет поранений отруєною троянською стрілою. Що ж особливого можна сподіватися від такого звичайного випадку? Таке на війні в давнину могло статися з кожним. Як же вийшло, що тільки Філоктетові отрута спричинилася до таких страшних наслідків? Звичайна отрута, що діє впродовж цілих дев'яти років і не вбиває, видається куди більшою вигадкою, ніж усі ті казкові дива, що ними грек прикрасив свою історію.

2) Хоч яким жахливим зобразив Софокл тілесний біль свого героя, а все ж він дуже добре відчував, що самий біль не викличе великого співчуття. Тому він поєднав його з іншим лихом, що саме собою теж не могло нас дуже розчулити, але, йдучи в парі з тілесною мукою, і її ошляхетнювало, і саме набирало сумного забарвлення. Цим лихом був брак людського товариства, голод і всі незручності, що їх доводилося терпіти самотній людині під голим небом¹. Уявімо собі

¹ Коли хор з цього приводу перелічує Філоктетові муки, то його, очевидно, найбільше зворушує немічність і самота



Мірон. Дискобол. V ст. до н. е.



Фідій. Афіна Парфенос (зменшена копія).
V ст. до н. е.

в таких обставинах людину здорову, дужу і спритну — то буде Робінзон Крузо, що його ми навряд чи жалітимемо, хоч і не будемо байдужі до його долі. Бо ми рідко буваємо такі вдоволені людським товариством, щоб спокій, яким ми змогли б утішатися без

нешасного. В кожному слові нам учувається товариський грек. Та одне місце, сюди належне, викликає в мене сумнів. Ось воно (рядки 201—205):

iv' αὐτός ἦν προσουρός, οὐκ ἔχων βασί,
Οὐδὲ τιν' ἐγχωρῶν,
Κακογείτονα παρ' ᾧ στονὸν ἀντιτυπὸν
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυσεῖεν αἱματηρὸν.

Дослівний Вінгемів переклад віддає його так:

Ventis expositus et pedibus captus

Nullum cohabitatozem

Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum
mutuum

Gravemque ac cruentum

Ederet.

[Виставлений на вітри, із скутими ногами,

Без товариша,

Не маючи жодного сусіда, бодай лихого, щоб при ньому
зітхати й чути зітхання у відповідь,

Нешасний, та ще й скривавлений...]

Від інтерпольованого перекладу Томаса Джонсона він різниться тільки окремими словами:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,

Nec quenquam indigenarum,

Nec malum vicinum, apud quem ploraret

Vehementer edacem

Sanguineum morbum, multo gemitu.

[Коли він був сам-один, відданий у владу вітрам, не маючи
твердого кроку,

Позбавлений товариства хоча б якогось тубільця

Або лихого сусіда, що при ньому можна було б виплаку-
вати жахливу, згубну,

Криваву недугу і чути у відповідь його зітхання].

нього, не видався нам дуже принадним, а надто коли б ми ще й подумали — а така думка лестить кожній людині, — що поступово навчимося зовсім обходитися без чужої допомоги. З іншого боку, уявімо собі людину, що тяжко страждає на невиліковну хворобу, але

Можна подумати, що Джонсон запозичив ці відмінні слова з віршованого перекладу Томаса Наогеорга. Бо він (переклад його трапляється дуже рідко, навіть Фабрицій знає його тільки з опорнівського каталога) ось як відтворює це місце:

...ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

[...коли він був сам,
Відданий у владу вітрам, насилу ступаючи ногами,
Позбавлений товариства бодай якогось тубільця або лихого
Сусіда, що з ним би він оплакував
Жахливу, згубну
Криваву недугу].

Якщо ці переклади правдиві, то хор висловлює найбільшу з усіх можливих хвалу людському товариству: коло страдника немає ані душі, йому бракує приятного сусіда, тож він був би щасливий, якби мав бодай лихого!

Томсон, певне, мав на думці саме це місце, коли в уста свого Мелісандра, що його лиходії висадили на пустельному острові, вклав такі слова:

На найдикішим з островів Цикладських,
Де ще людина сліду не лишала,
Мене пірати кинули — Аркасе,
Хоч зненависть ми до піратів маєм,
Та ще ніколи так не сумував я,
Як їхніх весел чувши сплеск останній.

(Переклад Ольги Сенюк)

Йому теж товариство лиходіїв миліше було за самоту. Яке шляхетне, прекрасне почуття! Аби тільки напевне знати, що

та людина оточена послужливими приятелями, що якомога полегшують її лихо, що з ними вона не знатиме ніяких нестатків і зможе вільно виплакувати їм свої жалі. Звісно, ми співчуваємо такій людині, але наше співчуття триватиме недовго, врешті ми здвигнемо

Софокл так сказав. Та, на жаль, мушу признатися, що я не знаходжу в нього подібного, хіба що волітиму дивитися на це не своїми очима, а очима стародавнього схоласта, який так тлумачить поетові слова: «Він не тільки не мав доброго сусіди серед тамтешнього люду, але навіть і поганого, що на стогін його відповів би співчутливим словом». За цим тлумаченням пішли не лише наведені вище перекладачі, але також Брюмуа та наш новий німецький перекладач. Перший із них пише: «sans société, même importune» [«без товариства, навіть набридливо-го»], а другий — «jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubt» [«позбавлений усякого товариства, хоч би й найобтяжливішого»]. Однак я мушу відкинути таке тлумачення, і ось чому: по-перше, ясно, що коли слово «*χαχοῦεῖτονα*» відокремлене від «*τιν' ἐγχερων*» і виступає як самостійний член, то перед ним неодмінно має ще раз стояти частка «*οὐδε*». Оскільки такої частки перед ним немає, то знову ж таки ясно, що слово «*χαχοῦεῖτονα*» узгоджується з «*τινα*» і після «*ἐγχερων*» не треба коми. Та кома закралася сюди з перекладів, і я справді виявив, що в деяких виданнях самого грецького тексту (наприклад, у вітенберзькому виданні 1585 року, що було зовсім невідоме Фабрицієві) теж немає коми, а стоїть вона, як і належить, аж після слова «*χαχοῦεῖτονα*». По-друге: що ж то за поганий сусід, коли від нього можна сподіватися, як тлумачить схоласт, «у відповідь співчутливого зітхання»? Разом з нами може зітхати приятель, а не ворог. Коротко кажучи, слово «*χαχοῦεῖτονα*» зрозуміли хибно, гадаючи, що воно утворене від прикметника «*χακος*», а тим часом у нього входить іменник «*το χαχον*»; його переклали як «поганий сусід», а треба було перекласти «товариш у біді». Так само як «*χαχομαυτις*» означає не «поганий», тобто «фальшивий», «неправдивий» пророк, але «пророк, що провіщає лихо», «*χαχοτεχνος*» — не «поганий», «нездібний» митець, а «митець, що вміє зображати погане». Поет під «товаришем у біді» розуміє того, хто або має таку саму недугу, що й наш герой, або з приязні допомагає йому в біді,

плечима й дорікнемо, що вона надто нетерпляча. І аж коли поєднаються обидва ці випадки, коли людина самотна й немічна, коли ніхто їй не допомагає і вона сама собі не годна зарадити, коли її скарга злітає в порожній простір,— аж тоді ми бачимо, яке невимовно тяжке горе спіткало бідолоху, і, бодай на мить уявивши себе на його місці, здригаємося з ляку. В його жахливій постаті ми бачимо самий тільки відчай, а ніщо не завдає більшого жалю, ніщо так не розчулює душу, як страждання, просякнуте відчаєм. Саме такий жаль завдає нам Філоктет, і найбільше ту мить, коли ми бачимо, як у нього забирають навіть лука, єдине, що мало б підтримувати його гірке життя. Яким же мізерним видається той француз, що не мав ані глузду збагнути все це, ані серця його відчувати! А як і мав, то був такий нікчемний, що все офірував на догоду вбогим смакам своєї нації. Шатобрен наділяє Філоктета товариством. Він примушує одну принцесу піти до нього на пустельний острів. Навіть не саму, а з гувернанткою — я вже й сам не

отож весь вислів «οὐδέχων τιν' ἐχῶρων χαχοῦεῖτονα...» треба просто перекласти «*pequien quam indigenarum mali socium habens*» [«без товариша в біді із тамтешнього люду»]. Новий англійський перекладач Софоклів, Томас Франклін, був напевне моєї думки, бо й він не вбачає в слові «*χαχοῦεῖτων*» «лихого сусіди», а перекладає його просто як «*fellow-mourner*», «товариш у біді»:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

[Виставлений під непривітне небо,
Він лежав, самотній і покинутий,
Без приятеля, без товариша в біді,
Що полегшував би його горе й поділяв би його злигодні].

знаю, кому та гувернантка більше потрібна, принцесі чи авторові. Всю чудову сцену з луком він зовсім викинув, а замість неї ввів у дію прекрасні очі. Щоправда, стріли та лук видалися б французькій героїчній молоді надто кумедними. І навпаки, що може бути поважніше за розгнівані очі красуні? Грек мучить нас страшною думкою, що сердешний Філоктет, лишившись без лука на пустельному острові, може загинути. А француз знає певнішу стежку до нашого серця: він примушує нас боятися, що Ахілловому синові доведеться поїхати без принцеси. І саме цей твір паризькі критики вважають перемогою над греками, а один навіть запропонував назвати Шатобренову драму «Подоланими труднощами!»².

3) Розглянувши, яке враження справляє ціла драма, звернімося до окремих сцен, де Філоктет уже перестав бути самотнім страдником, де він сподівається незабаром покинути дику пустелю й знову повернутися на батьківщину, де, властиво, в нього немає вже іншого лиха, крім болючої рани. Він стогне, він кричить, його всього жахливо корчить. Саме тут він буцімто й ображає пристойність. Такий закид йому робить англієць, тобто людина, що в ній важко запідозрити фальшиву делікатність. Як уже зазначено, він добре обгрунтовує свій закид. Усі почуття й пристрасті, каже він, що їх інші дуже мало можуть брати до серця, стануть непристойні, коли їх виявляти надто бурхливо³. «Тому немає нічого неподобнішого й негіднішого для чоловіка, аніж бути нездатному витримати

² Mercure de France [Французький Меркурій], квітень 1755, стор. 177.

³ The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith [Адам Сміт, Теорія моральних почуттів], кн. I, част. 2, розд. 2, стор. 41, Лондон, 1761.

біль, хай навіть і найстрашніший, і плакати та кричати. Щоправда, часом ми спочуваємо когось через те, що нам передається його тілесний біль. Коли ми бачимо, що когось можуть ударити по руці чи по нозі, то мимохіть здригаємось і відсмикуємо свою руку чи ногу; а коли його таки вдарять, то нам майже здається, ніби вдарено нас. Але ж певне, що удар не заподіяв нам великого лиха; тож коли людина, що її вдарено, голосно закричить, ми до неї мимоволі відчуємо зневагу, бо в нас самих немає потреби так кричати, як вона».

Нема нічого облуднішого, аніж загальні закони наших почуттів. Їхнє плетиво таке тонке й складне, що навіть найобережніший дослідник навряд чи може знайти в ньому нитку й прослідкувати її до самого кінця. Але навіть якби йому пощастило ту нитку знайти, то що з того? В природі не буває жодного чистого почуття: з кожним водночас постає тисяча інших, і навіть найменше з них цілком змінює основне відчуття, отже, накопичується виняток за винятком, і той буцімто загальний закон врешті виявляється просто спостереженням, обмеженим кількома окремими випадками.

Ми зневажаємо того, каже англієць, хто голосно кричить з тілесного болю. Але зневажаємо не завжди й не відразу; не тоді, як бачимо, що бідолаха робить усе, аби не показати своєї муки; не тоді, як маємо його за людину витривалу; а надто не тоді, як навч бачимо ту його витривалість під час муки, як бачимо, що біль, oprіч крику, нічого більше з нього не добуде, що він радше ладен і далі терпіти муку, аніж бодай трохи поступитися своїми переконаннями чи змінити свої наміри, хоч би й мав надію, що після того страждання його скінчиться. Все це ми знаходимо у Філоктета.

Моральна велич стародавніх греків виявлялася однаково і у вірній любові до своїх друзів, і в сталій ненависті до своїх ворогів. Та велич не полишає Філоктета, хоч скільки він страждає. Біль не висушив йому очей аж так, щоб не лишилося сліз оплакувати долю його давніх друзів. Біль той не зломив його так, щоб задля звільнення від нього він простив своїм ворогам і дав себе використати як їм хотілося. Хіба ж могли афіняни зневажати таку людину? Чи ж можна зневажати скелю за те, що хвилі, не спромігшись зрушити її з місця, змусили її бодай застогнати?

Признаюся, що Цицеронова філософія взагалі мені не дуже подобається, а надто та, що її він вивідає в другій книзі своїх «Таскуланських розмов», навчаючи мужньо терпіти тілесний біль. Можна подумати, що Цицерон хоче виховати гладіатора, так гаряче виступає він проти зовнішнього вияву тілесного болю. В ньому він добачає тільки брак терплячості, забуваючи, що вияв той якнайменше добровільний, а правдива ж мужність дає себе знати лише в добровільних учинках. У Софоклового Філоктета він чує тільки нарікання й крик, зовсім не помічаючи його мужньої поведінки. Та, власне, де ще знайшов би він нагоду до риторичного випадку проти поетів? «Вони розніжують нас тим, що показують, як навіть наймужніші чоловіки плачуть». Але ж у поетів вони повинні плакати, бо театр — то не арена. Рокованому чи найманому воякові годилось терпляче битися й страждати. Він не мав права ані поскаржитися, ані здригнутися з болю. Оскільки рани й смерть такого вояка мали розважати глядача, то мистецтву належало вчити його приховувати всі почуття. Бо найменший прояв болю збудив би жаль, а якби жаль часто прокидався, то він би швидко поклав край тим моторошно-жорстоким видовиськам.

Однак те, чого не слід збуджувати на арені, саме і є мета трагічної сцени, тож на ній потрібна цілком протилежна поведінка. Герої на сцені повинні зраджувати свої почуття, відверто показувати свої страждання й виявляти в них свою справжню натуру. Коли ж у них видно буде робленість або вимушеність, то серце наше залишиться холодне, а розбишаки на котурнах можуть викликати в нас щонайбільше подив. Саме такі герої у всіх трагедіях, що їх приписують Сенеці, і я щиро переконаний, що гладіаторські грища найбільше спричинились до низького рівня римської трагедії. В закривавленому амфітеатрі глядачі відвикали шанувати людську природу, і хіба який-небудь Ктесій міг учитися там свого мистецтва, але певне ж не Софокл. Бо навіть найбільший трагічний геній, призвичаївшись до тих неприродних смертельних сцен, неодмінно мав стати пишномовним і хвалькуватим. Але ж так само як та хвалькуватість не може надихнути глядачів на мужність, так само не можуть їх розніжити й Філоктетові жалі. Його жалі — то жалі людини, а його вчинки — то вчинки героя. А разом вони створюють образ людини-героя, не зніженого, але й не знечуленого, він буває і такий і такий, залежно від того, чи горують над ним вимоги природи, чи почуття обов'язку. Він — найвищий ідеал, мудрістю створений і в мистецтві втілений.

4) Софокл не тільки уберіг свого чутливого Філоктета від зневаги, але й уміло запобіг усім іншим закидам, що їх можна було б зробити, коли пристати на думку англійця. Адже хоч ми не завжди зневажаємо того, хто кричить із болю, а все ж напевне маємо до нього стільки жалю, скільки, очевидно, він хоче викликати тим криком. Як же мають поводитися всі ті, що чують Філоктетів крик? Удавати, що крик їх

глибоко схвилював? Це було б неприродно. Лишатися байдужими чи ніяковіти, як справді буває за таких обставин? Це видалося б глядачам відразним дисонансом. Одначе, як уже сказано, Софокл запобіг і цьому. Запобіг тим, що другорядні особи мають свої власні справи; їх обходить не лише самий крик Філоктетів, і глядач звертає увагу не стільки на те, чи відповідає їхнє співчуття крикові, скільки на зміни, які те співчуття — хай воно буде більше чи менше — викликає або повинне викликати в їхніх власних почуттях і намірах. Нептолем і хор ошукали нещасного Філоктета й розуміють, у яку розпуку впаде він через їхнє ошуканство. Тепер у них на очах Філоктет терпить жахливий напад болю, і хоч той напад не може їх надто розчулити, а все ж вони мають схаменутися, перейнятися повагою до такого страшного лиха й не збільшувати його ще однією зрадою. Цього сподівається глядач, і шляхетний Нептолем справджує його сподівання. Якби Філоктет міг опанувати свою муку, то Нептолем не перестав би прикидатися. Тим часом Філоктет, що через свій страшний біль прикидатися не годен, хоч як було б треба, аби майбутні супутники, що обіцяли взяти його з собою, завчасу не передумали, — Філоктет, що поводить ся цілком природно, повертає й Нептолемові його природну шляхетність. Ця Нептолемова переміна просто чудова, а надто вона зворушує тому, що причина її — людяність. Француз тут знову пускає в гру прекрасні очі⁴. Та я не хочу більше думати про ту пародію.

До такого самого засобу вдається Софокл і в своїх «Трахіянках» — в решті героїв поєднує жаль,

⁴ Дія II, ява III. «Що подумає Софі про мою нещирість?» — питає Ахіллів син.

криком страшним викликаний, із зовсім іншими почуттями. Біль, що опосідає Геракла, не знесилює його, а викликає шал і жадобу помсти. Шаліючи, він хапає Ліхаса й розтрощує його об скелі. Хор тут жіночий, тим природніші його жах і відраза. Ці почуття, а також очікування, чи Гераклові прийде на допомогу бог, чи він загине в тяжких муках, тут найцікавіші і найважливіші, а співчуття додає їм лише деякого відтінку. Тільки-но оракул ознаймує божу волю, Геракл заспокоюється, і захоплення тією божою волею заступає всі інші почуття. Але, порівнюючи страдника Геракла із страдником Філоктетом, не слід забувати, що перший — напівбог, а другий — звичайна людина. Людина ніколи не соромиться своїх жалів, проте напівбогові соромно, що смертна частка його ества взяла гору над безсмертною, що йому доводиться плакати й хлипати, як дівчині⁵. Ми, люди нової доби, не віримо в напівбогів, зате вимагаємо, щоб кожний, бодай наймізерніший герой відчував і поводився так, як напівбог.

Не буду ані стверджувати, ані заперечувати, чи актор може так віддати крик і болісні корчі, щоб створити ілюзію реальності. Коли б я дійшов до висновку, що наші актори не можуть цього осягти, то мені довелося б ще пересвідчитися, чи й Гаррік теж на таке не здатен, а якби й він був не здатен, то ніхто мені не заборонить вважати, що мистецтво масок і декламації в стародавні часи сягало такої довершеності, яку нині ми собі навіть не годні уявити.

⁵ Трахінянки, ряд. 1082—1083:

...наче дівчина,
Ридаю й плачу.

(Переклад Бориса Тена).

Є знавці стародавнього мистецтва, що хоч і визнають Лаокоонову групу за витвір грецьких скульпторів, але зараховують її до імператорської доби, вважаючи, що взірцем їй був Вергіліїв Лаокоон. Із стародавніх учених, що дотримуються такої думки, я згадаю тільки Бартоломея Марліані¹, а з новітніх — Монфокона². Вони безперечно знаходили в скульптурі і в поетовому зображенні таку дивовижну подібність, що вважали за неможливе, аби митці незалежно один від одного показали подію майже так само. При цьому вони гадали, що як поміркувати, кому належить шана першості і в темі, і в задумові, то поет має куди більшу перевагу, аніж митець.

Вони тільки, здається, забули, що може бути ще й третій випадок. Очевидно, ані поет не наслідував скульпторів, ані скульптори поета, а обидва використали те саме, ще давніше джерело. За Мокробієм таким джерелом міг бути Пісандр³. Бо поки ще існували твори цього грецького поета, то навіть школярам

¹ *Torographiae Urbis Romae* [Топографія міста Рима], кн. IV, розд. 14. «А втім, вони (Агесандр, Полідор і Афінодор Родоські), здається, створили ту статую за Вергілієвим описом» і т. д.

² *Suppl. aux Ant. Expliq.* [Додатки до «Витлумачених старожитностей»], т. I, стор. 242: «Скидається на те, що Агесандр, Полідор і Афінодор, які були його творцями, працювали так, начебто бажали залишити пам'ятник, що відповідав би незрівнянному Вергілієвому описові Лаокоона» і т. д.

³ *Saturnal.* [Сатурналії], кн. 5, розд. 2: «Чи не думаєте ви, буцімто я стану говорити про те, що Вергілій, як усім відомо, запозичив у греків? Що він у пасторальній поезії узяв собі за взірць Феокрита, а в сільській — Гесіода? І що в самих «Георгіках» він прикмети негоди й години взяв із Аратових «Небесних

було відомо, що все підкорення й руїну Трої, тобто всю його другу книгу, римляни не тільки запозичили в нього, але майже дослівно переклали. Отже, якщо і в історії Лаокоона Пісандр був Вергілієвим попередником, то грецькі митці не мали потреби звертатися по науку до римського поета, і гадка про вік скульптури ні на чому не ґрунтується.

А втім, якби вже треба було захищати думку Марліані та Монфокона, то я б удався ось до яких доказів. Твори Пісандрові втрачені, отже, напевне не знати, як саме переповів він історію Лаокоона, проте дуже можливо, що в ній були подробиці, сліди яких трапляються й нині в грецьких письменників. Але ті подробиці анітрохи не збігаються з Вергілієвою розповіддю — римський поет, очевидно, переробив грецький переказ на свій кшталт. Він створив власну версію Лаокоонового лиха, отже, коли зображення митців збігаються з Вергілієвим описом, значить, вони жили пізніше й працювали за його взірцем.

Хоч у Квінта Калабра, так само як і у Вергілія, Лаокоон виявляє підозру до дерев'яного коня, проте гнів Мінервин, що спадає на нього через ту підозру, змальовано інакше. Під троянцем, що застерігає своїх одноплемінників, здригається земля, його опосідає смертельний жах, біль випікає йому очі, вражає мозок,

явищ»? Або що зруйнування Трої, історію з Синоном та дерев'яним конем і все інше, що складає другу книгу, він майже дослівно переписав із Пісандра, уславленого серед грецьких поетів твором, у якому він, починаючи з одруження Юпітера та Юнони, послідовно переповів усі події, що сталися аж до часів самого Пісандра, й склав одне ціле з розкиданого по всіх епохах? У тому творі він, між іншими історіями, оповів і про загибель Трої. Марон, дослівно переказавши ту подію, створив свою руїну Іліона. Однак усе це я поминаю як відоме навіть дітям».

він божеволіє й сліпне. І аж як він, уже сліпий, і далі радить спалити дерев'яного коня, Мінерва посилає двох страшних драконів, що хапають тільки Лаокоонових дітей. Дарма простягають вони руки до свого батька; сердешний сліпець не може допомогти їм; змії задушують дітей і заповзають у свої нори. Самого Лаокоона вони не чіпають, і що така версія належить не тільки Квінтови⁴, а, мабуть, була узвичаєна, свідчить одне місце в Лікофрона, де тих змії⁵ названо поїдачами дітей.

Коли ж ця версія була узвичаєна в греків, то важко уявити собі, щоб грецькі митці насмілилися відступити від неї, а ще важче повірити, аби вони пішли саме тим шляхом, що римський поет,— хіба що вони знали цього поета чи навіть мали настанову працювати за його взірцем. На цій думці, здається мені, треба й наполягати, коли хочеш захистити Марліані й Монфокона. Тільки у Вергілія⁶, і то в першого, змії

⁴ Paralip. [Параліпомена], кн. XII, ряд. 398—408 і 439—474.

⁵ Або, швидше, змію, бо Лікофрон, очевидно, вважав, що змія була тільки одна:

Острів похмурий змії, що дітей поїдає.

(Переклад Юрія Мушак)

⁶ Я згадую, що мені можна заперечити, назвавши картину, про яку в Петронія розповідає Евмолп. Картина та змальовує руїну Трої, а надто Лаокоонову історію, точнісінько так, як її розповідає Вергілій, оскільки ж у тій самій галереї в Неаполі, де вона висіла, були й інші стародавні картини Зевксіса, Протогена, Апеллеса, то можна припустити, що вона теж належала до стародавніх грецьких творів. Одначе не будемо вважати романіста за історика. З усього видно, що та галерея, ті картини й той Евмолп існували тільки в Петронієвій уяві. Бо ніщо так не зраджує, що це вигадка, як очевидні сліди майже

вбивають і батька, й дітей; у скульпторів відбувається те саме, хоч вони, греками будучи, не повинні були так Лаокоонову історію трактувати; отже, цілком можливо, що потрактували вони її так, наслідуючи Вергілія.

школярського наслідування Вергілієвої оповіді. Варто зрівняти їх. Ось Вергіліїв текст (Енеїда, кн. II, ряд. 199—224):

Тут несподівано друга, грізніша подія заходить
І на стурбовані наші серця тягарем налягає.
Лаокоонт, новообраний жрець моревладці Нептуна,
Саме колов молодого бика на офіру святому.
Бачим: по тихому морю два змії пливуть велетенські
Збоку, де Тенед лежить (розказую вам — і здригаюсь!),
І, вигинаючись пружно, до берега поряд простують.
Груди в обох серед хвиль підіймаються; гребні криваві,
Знесені грізно, стоять. Хвости за собою у жмури
Хвилю збирають, і колами в'ються хребти величезні.
Пиниться море і плеще, солоне... На берег виходять,
Кров'ю і полум'ям очі горять, лиховісні, неситі,
І язики ворухливі облизують пащу шиплячу.
Всі ми урозтіч, смертельно бліді, а вони на палкого
Лаокоонта ідуть і, спочатку дітей обвинувши,
Душать обох молодят у сувоях тугих найтісніших,
Зубом отруйним у тіло впиваючись їм неокріпле.
Потім самого його, що на поміч їм кинувся збройно,
Люто хапають і в'яжуть узлами. І от уже двічі
Стан обвинули йому і, шию лускою укритим
Тілом стиснувши, здіймаються ген над його головою.
Він же, руками упершись, даремно вузли розтинає,
Кров'ю і чорною скрізь трутиною по тілу облитий,
Крики нелюдські, страшні до зір підіймає високих,
Мовби той рев, що жертвенний бик видає недобитий
Край вівтаря, отрясаючи з себе сокиру непевну.

(Переклад Миколи Зерова)

А ось слова Евмолпа (про якого можна було б сказати, що з ним вийшло те, що й з усіма імпровізаторами: їхні поезії завжди зобов'язані пам'яті не менше, аніж уяві):

Ось інше чудо. Де Тенед із хвиль морських
Зняв спину вгору, буруни там піняться

Я дуже добре розумію, який далекий цей здогад від історичної вірогідності. Та оскільки далі я не роблю з нього історичних висновків, то гадаю, що принаймні його можна взяти за гіпотезу, на якій критик

І хвиля нижче рівня розбивається.
Так в тиху ніч здаля доходить весел плеск,
Коли по хвилях моря кораблі пливуть,
І стогне біла гладь під тягарем човнів.
Та, бачимо, жене до скелі зміїв двох
Могутня хвиля, і роздуті груди їх,
Немов човни, боками риють шумний плин,
Хвостами б'ють, вогнем їх гриви блискають,
Так, як їх очі. В громовому гуркоті
Все море раптом запалало полум'ям.
В нас дух завмер. В пов'язках жрецьких два сини
Лаокоона в убранні фрїгійському
Стояли там. Вмить змії полум'яні їх
Обвили звоями, вони ж лиш ручками
Пручаються, та не за себе борячись,
Лиш брата б рятувати. Так у жалості
Й страху взаємнім їх обох постигла смерть.
А батько, рятівник слабкий, загибель їх
Своєю завершив. Потвори, ситі вже,
Напали враз, його об землю кинули,
І жрець між вівтарів як жертва сам лежить
Кривавим трупом...

(Переклад Юрія Мушака)

Головні риси в обох описах ті самі, та й багато місць віддано тими самими словами. Проте це дрібниці, що самі в око впадають. А є ще й інші ознаки наслідування, тонші, але такі ж самі певні. Якщо наслідувач — людина самовпевнена, то він рідко коли втримається й не прикрасить первотвір, і коли він вважає, що прикрасив його добре, то покvapиться, немов той лис, замести хвостом сліди, щоб не знати було, звідки він прийшов. Однак саме це марнославне бажання прикрасити первотвір, це намагання бути оригінальним і виказує його. Бо ж його прикрашування — тільки перебільшення і неприродна вишуканість. Вергілій, наприклад, каже «хребти величезні», а Петроній — «вогнем їх гриви блискають»; Вергілій — «кров'ю і полум'ям очі

будуватиме свої міркування. Отже, чи доведено думку, що греки наслідували Вергілія, чи не доведено, я просто беру її за істину, аби розглянути, як саме

горять», а Петроній — «вогнем... блискають... їх очі»; Вергілій — «піниться море і плеще, солоне», а Петроній — «в громовому гуркоті все море... запалало полум'ям». Ось так наслідувач і робить із великого дивовижне, а з чудового — неможливе. Обвиті зміями хлопці у Вергілія становлять тільки додаткову картину, окреслену кількома чіткими штрихами, що показують їхній відчай і немічність. Петроній вимальовує цю додаткову тему й робить із дітей героїв:

...та не за себе борячись,
Лиш брата б рятувати. Так у жалості
Йї страху взаємнім їх обох постигла смерть.

Хто чекає від людей, а надто від дітей, такої самовідданості? Куди краще знає людську натуру грек (Квінт Калабр, кн. XII, ряд. 459—461), який при появі жахливих зміїв примушує навіть матерів забути про дітей своїх — так дбав кожен про свою власну безпеку:

...і жінки закричали,
і не одна з них, діток забуваючи власних, од злої
Долі втекти намагалась...

(Переклад Бориса Тена)

Аби сховати свої сліди, наслідувач звичайно намагається надати предметам іншого освітлення: те, що в первотворі освітлене, він затінює, і, навпаки, те, що затінене — освітлює. Вергілій прагне навч показати незвичайну величину зміїв, оскільки від тієї величини їхньої залежить вірогідність подальших дій; той гук, що вони зчиняють,— тільки додатковий штрих; напевне, поет хотів ним ще яскравіше показати, які страшенно великі були змії. А Петроній, навпаки, з додаткового штриха зробив головний, якнайпишніше змалювавши гук, що його зчиняють змії, і зовсім забувши показати, які ж вони завбільшки; отже, ми тільки з того гуку й можемо здогадатися про їхню величину. Важко повірити, щоб він допустився такої недоладності, якби писав лише з своєї уяви і не мав перед собою жадного взірця, якого наслідував, не бажаючи, однак, свого наслі-

вони його наслідували. За крик я вже говорив багато повчального; то, може, порівнюючи далі поета з митцями, я дійду до таких самих цікавих міркувань.

Думка зв'язати страхітливими зміями в один клубок батька й обох його синів, безперечно, дуже вдала; вона свідчить про неабияку мистецьку уяву. Кому вона належить? Поетові чи скульпторові? Монфокон не добачив її в поета⁷. Та мені здається, що Монфокон читав Вергілія не досить уважно.

...а вони на палкого

Лаокоонта ідуть і, спочатку дітей обвинувши,
Душать обох молодят у сувоях тугих найтісніших,
Зубом отруйним у тіло впиваючись їм неокріпле.
Потім самого його, що на поміч їм кинувся збройно,
Люто хапають і в'яжуть узлами...

Поет надав зміям незвичайної довжини. Ось вони вже облеліся навколо дітей, і коли батько приходиться їм на допомогу, вони хапають і його. Такими довгими буди, вони не могли відразу кинути дітей, отже напевне була мить, коли вони встигли вже вчепитися в батька головами й передніми частинами тіла, а хвостами триматися ще дітей. Така мить необхідна задля послідовності поетичного зображення; поет добре дає її відчутти, тільки що змалювати не має часу. Про те, що стародавні дослідники справді відчували ту мить,

дування зрадити. Так само можна з певністю вважати за невіддале наслідування кожен поетичну картину, перевантажену в дрібницях і хибну в основному, хоч скільки б вона мала дрібних вартостей і хоч як важко було б угадати за нею первотвір.

⁷ Suppl. aux Antiq. Expl. [Додатки до «Витлумачених старожитностей», т. I, стор. 243. «Є невелика різниця між тим, що розповідає Вергілій, і тим, що зображено в мармурі. За поетом змії залишили обох дітей, щоб обвитися навколо батька, а в мармурі змії обвивають дітей і батька одночасно.

свідчить, здається, одне місце в Доната⁸. Тим важче було тій миті сховатися від митців, бо їхнє пильне око швидко й чітко схоплювало все, що їм було потрібне.

Обвивши зміїв навколо Лаокоона, поет старанно обминає руки, щоб залишити йому змогу орудувати ними.

Він же, руками упершись, даремно вузли розтинає.

Тут митці мушили його наслідувати. Адже ніщо не надає людині стільки виразності й життя, як порух її рук; надто ж коли вона охоплена сильним почуттям, її обличчя видається при байдужих руках просто мізерним. Коли б руки в скульптурі були міцно прискотані кільцями зміїв до тіла, то вони б наганяли холод і мертвотність на всю групу. Тому і в головній постаті, і в другорядних руки сповнені руху, особливо там, де якраз відчутно найбільший біль.

Зображаючи, як саме змії обплутували тіло, митці, крім цієї волі рук, не знайшли в поета більше нічого, вартого наслідування. У Вергілія змії двічі обкручуються навколо стану й двічі навколо шиї Лаокоонової, а потім підводять високо над ним голови.

⁸ Donatus ad v. 227 lib. II «Aeneid». [Донат, Коментар до рядка 227 кн. II «Енеїди»]. «Не дивно, що під щитом і під підніжжям статуї могли сховатися змії, про яких вище сказано, що вони були довгі й великі і що вони кілька разів обплели Лаокоона та його дітей, до того ж, частина тіла в них ще й лишилася вільна». Одначе мені здається, що з вислову «Не дивно» треба або вилучити «не», або ж у кінці бракує цілого підрядного речення. Адже коли змії були такі страшенно великі, то просто дивно, що вони могли сховатися під щитом богині, якщо тільки самий щит не був дуже великий і не належав якійсь велетенській постаті. Про це, певне, мало говориться в підрядному реченні, а то «не» не має ніякого глузду.

Стан обвинули йому і, шию лускою укритим
Тілом стиснувши, здіймаються ген над його головою».

Картина ця вражає нашу уяву: найшляхетніші частини в Лаокоона стиснені так, що йому дух випирає, а отрута спрямована просто в обличчя. А все ж то не був справжній образ для митців, що хотіли показати, як отрута й біль діють на тіло. Бо щоб дати ту дію взнаки, необхідно було залишити на головних частинах тіла якомога більше вільного місця, аби вони не відчували на собі ніякого зовнішнього тиску, що послабив би й змінив гру вражених болем нервів та мускулів. Обкрутившись двічі, змії затулили б собою все тіло, і не стало б видно дуже виразного, болісно втягненого живота. Ті клаптики тіла, що прозирали б поміж кільцями, тільки набрякли б з великого тиску, виявляючи не внутрішній біль, а дію зовнішньої сили. Знову ж таки, подвійне кільце на шиї цілком зруйнувало б приемну на око пірамідальну загостреність групи, а ще якби з того вола стирчали вгору дві зміїні голови, прикро порушуючи почуття міри, то вся скульптура справляла б дуже неприємне враження. А все ж деякі малярі були такі нерозважні, що пішли за поетом. Що з того вийшло, можна побачити на одному бридкому малюнку Франца Клейна⁹. Стародавні скульптори відразу помітили, що їхнє мистецтво вимагає тут цілком іншої постави. Вони перенесли всі зміїні кільця з шиї та стану на клуби й ноги. Там оті

⁹ У чудесному англійському виданні Драйденового перекладу Вергілія (Лондон, 1697, великого формату). І все ж навіть у цього маляра змії тільки раз обплелися навколо тіла, а шию він лишив майже зовсім вільною. Якщо такий посередній маляр і заслуговує на виправдання, то воно може бути тільки одне: що гравюри в книзі слід трактувати просто як пояснення до тексту, а не як самостійні мистецькі твори.

звивини, не на шкоду виразності, могли стільки затуляти й здавлювати тіло, скільки було треба. До того ж, складалося враження погамованої втечі і своерідної нерухомості, що дуже вигідна мистецькому зображенню такого становища.

Не знаю, чому критики ані словом не згадали, що в скульптурі змії зовсім не так обплелися навкруг Лаокоона, як у поета. Тим часом ця відміна так само доводить мудрість митцю, як і інша, що її вони всі зауважили, але теж не стільки хвалять, скільки намагаються виправдати. Я маю на гадці відміну в одязі. Вергілійв Лаокоон одягнений у шати жерця, а в скульптурі він і обидва його сини цілком голі. Кажуть, дехто вбачає велику недоречність у тому, що царського сина, жерця, зображено голим у той час, як він складає офіру. І знавці мистецтва цілком поважно відповідали таким людям, що то справді порушення звичаю, але скульптори мусили вдатися до нього, бо не змогли знайти своїм постатям відповідного одягу. В скульптурі, мовляв, не можна зображати ніякого краму; грубі згортки справляють неприємне враження; тож скульптори буцімто вибрали менше лихо: воліли радше схибити проти істини, аніж їх би мали гудити за негарне зображення одягу¹⁰. Певне, що стародавні митці посмія-

¹⁰ Так міркує навіть де-Піль у своїх примітках до Дюфрену: «Прошу зауважити: оскільки тендітний і легкий одяг личить тільки статі жіночій, то стародавні майстри, де лиш могли, уникали одягати чоловічі постаті, вважаючи, що в скульптурі не слід віддавати краму, бо товсті згортки псують вигляд. Кожна гола чоловіча постать може правити за приклад до цього твердження. Я ж спинюся тільки на постаті Лаокоона, що з усіх поглядів мав би бути одягнений. І справді, хіба може таке бути, щоб королівський син, Аполлонів жрець, голий складав офіру? Бо ж змії перепливли з острова Тенедоса на троянський берег і накиннулися на Лаокоона та його синів саме тоді, коли він

лися б з такої гадки, от тільки не уявляю собі, що б вони на неї відповіли. Не можна нічим більше принизити мистецтво, як цим зауваженням. Бо навіть коли припустити, що скульптура може віддати всякий крам не згірше за малярство, то чи ж конче треба навіть у такому разі Лаокоона вбирати? Чи не втратили б ми чогось через те вбрання? Чи матиме одяг, витвір рабських рук, таку саму красу, як витвір вічної мудрості — людське тіло? Чи на зображення одягу й тіла потрібні однакові здібності? Чи однакову шану дасть те зображення митцеві й чи однакова буде його заслуга? Невже очі наші хочуть тільки омани і їм байдуже, що їх оманюватиме?

У поета й одяг не одяг, він нічого не затуляє; наша уява скрізь проникає крізь нього. Чи одягнений Лаокоон у Вергілія, чи ні, уяві нашій однаково видно, що страждання по всьому тілі. Вона бачить його чоло тільки перев'язане жрецькою стрічкою, але не сховане під нею. І та стрічка не зменшує нашого враження про страждання нещасного, ба навіть підсилює його.

Кров'ю і чорною скрізь трутиною по тілу облитий.

Жрецька гідність не рятує Лаокоона; навіть знак тієї гідності, що скрізь дає йому повагу й шану, споганений і забризканий отруйною слиною.

Однак скульптор мусив поступитися цим додатковим враженням задля головної мети. Якби він теж

складав офіру Нептунові на березі моря, як розповідає Вергілій у другій книзі «Енеїди». Однак митці, автори цієї прекрасної скульптури, добре бачили, що не можуть дати своїм героям одягу, гідного санові їхньому, не ризикуючи одержати купу незграбного каміння замість трьох прекрасних постатей, що викликають і завжди викликатимуть захват. Тому вони вибрали менше лихо: вирішили краще відступитися від правди, аніж зображати той одяг».

залишив Лаокоонові бодай оту стрічку, то набагато зменшилася б виразність цілої статуї. Тоді чоло було б майже затулене, а якраз на ньому найяскравіше відбивається гра почуттів. Отже, так само як митець, не віддаючи крику, поступився виразністю задля краси, так і тут він поступився звичаєм задля виразності. Взагалі стародавні митці не дуже дбали про звичай. Вони почували, що вища мета їхнього мистецтва дозволяє їм не дотримуватися тієї умовності. А вища мета для них була краса. Одяг створила потреба, а що мистецтву до потреби? Я припускаю, що одяг має теж певну красу, та хіба можна порівняти її з красою тіла людського? І хіба вдовольниться меншим той, хто може осягти більше? Я маю велику підозру, що коли митець досконало вміє зображувати одіж, то вже тією майстерністю своєю він доводить, що йому бракує чогось вагомішого.

VI

Моє припущення, що митці наслідували поета, аж ніяк не зменшує вартості їхнього мистецтва. Саме в цьому наслідуванні якнайкраще виявляється їхня мудрість. Вони йшли за поетом, не відступаючи, проте, навіть у найменших дрібницях від свого власного шляху. Вони мали взірець, але їм треба було перенести його в інший вид мистецтва, тож не раз доводилося їй самим добре подумати. І ті їхні думки, що прозирають у відхиленнях від узірця, доводять, що в своєму мистецтві вони були такі самі великі, як і поет у своєму.

А тепер покладімо навпаки: що поет наслідував митців. Були вчені, що саме це припущення вважали

за правдиве¹. Навряд чи вони мали на нього історичне обґрунтування. Просто вони не могли погодитися, щоб твір такої досконалої краси належав до такої пізньої доби. Мовляв, скульптура Лаокоона мусить походити з тих часів, коли мистецтво перебувало в найбільшому своєму розквіті, бо ж вона цілком заслугує на це.

Ми вже бачили, що хоч який досконалий Вергілій опис, митці не змогли скористатися багатьма його деталями. Отже, треба обмежити усталену думку, буцімто гарний поетичний опис завше годен надихнути митця на гарну картину, а поетичний образ добрий лиш тоді, коли митець може віддати його в своєму творі з усіма деталями. Властиво, ми схильні зробити таке обмеження, ще навіть не вдаючись до прикладів,— просто взявши на увагу ширшу царину поезії, необмежений простір нашої уяви, безтілесність її образів, що можуть стояти один коло одного в незчисленній кількості й різноманітності, не заступаючи й не споганюючи один одного, чого не буває ані з реальними речами, ані з матеріальними зображеннями тих речей, замкненими в тісні межі простору й часу.

Та коли менше не може вмістити більшого, то в більшому може вміститися менше. Тобто, коли не всяка деталь, потрібна поетові в його описі, справляє таке саме гарне враження на полотні чи в мармурі, то,

¹ Мафеї, Річардсон і ще недавно пан фон Гагедорн (*Betrachtungen über die Malerei* [Думки про малярство], стор. 37; Richardson, *Traité de la Peinture* [Річардсон, Трактат про малярство], т. III, стор. 513). Дефонтен не заслугує, щоб я згадував про нього разом із цими людьми. Щоправда, в примітках до свого перекладу Вергілія він також каже, що поет мав перед очима Лаокоонову групу; проте він такий невіглас, що приписує цей твір Фідієві.

може, кожна деталь, що нею послуговується митець, так само гарно виглядає і в поетовому творі? Певне, що так; бо коли нам щось видається прекрасним у мистецькому творі, то видається воно таким не нашому окові, а через око нашої уяві. Отже, однаковий образ, чи викликаний він у нашої уяві умовними знаками, чи реальними, має дати нам завше однакову втіху, хоч і не в однаковій мірі.

Погодившись на цьому, мушу, одначе, визнати, що думка, ніби Вергілій наслідував митців, здається мені куди незбагненнішою, аніж якби було навпаки. Коли митці наслідували поета, то я можу пояснити собі кожне їхнє відхилення. Вони повинні були відхилятися, бо деякі деталі, дуже гарні в поета, в них видалися б недоладними. Але навіть маб би відхилятися поет? Хіба, віддавши кожнісіньку деталь скульптурної групи, він не подарував би нам такий самий прекрасний образ?² Я добре розумію, що, своїй уяві

² Найпереконливіший доказ цьому — Садолетів вірш. Цей вірш гідний стародавнього поета, а оскільки він цілком може замінити гравюру, то я наведу його тут усього:

Джакопо Садолето

ДО СТАТУІ ЛАОКООНА

Глянь, із підземних глибин, із надрів руїн велетенських
Лаокоона вертає нам день по століттях численних.

В царських палатах розкішних колись він стояв як

прикраса,

Пишні хорони твої він оздоблював, Тіте, собою.

Образ мистецтва богів, старожитність учена не знала

Кращого твору, ніж цей, що, вирваний з темряви гробу,

Знов оглядає воскреслого Рима славетнії мури.

Що ж оспіваю найперше й найбільше? Чи батька сердегу

І юнаків двох? Чи зміїв, що звоями в'ються страшними?

Чи довжелезні хвости і лють нездоланну драконів?

волю давши, він міг долучити до опису ту чи іншу рису, але навіть він мав міняти прекрасний образ, що був у нього перед очима, я ніколи не годен буду пояснити.

Рани й жахливі страждання, у мрамурі мертвим живії?
Ум мій охоплює жах від німої різьби, і у грудях
Серце б'ється в скорботі, вповите у жаль вболівання.
Ось обвиваються туго два змії, що полум'ям дишуть,
І величезними звоями пнуться врзнобіч.
Сплетенням кілець так міцно стискають три тіла і душать.
Очі не в силі знести аж ніяк цього виду страшного
Смерті й загибелі лютої: змії один звився і скаче
Миттю на Лаокоона, вздовж тіла всього обвиває
І розлютовано пащею стегна шматує.
Спутане тіло назад подається, і ясно ти бачиш,
Як воно корчиться все від нестерпної муки.
Від невимовного болю й пекучої рани жахливим
Криком кричить, намагаючись витягти зуби жорстокі.
Ліва рука затискає хребет осоружного змія.
Все сухожилля його натягнулось, всю силу зібравши,
Він недаремне натужує тіло стражденне.
Болю не в силі знести вже, лиш стогне тихенько від рани.
Змії же слизький щоразу звивається й знов нападає,
Вниз посувається і обвиває вузлом підкоління.
От вже й не видно литок, тільки звоями стиснена міцно
Сильна гомілка напухла, і жили усі надулися,
Понабрякали, аж сині зробившись від крові.
А нездоланна потвора і проти синів скаженіє,
Миттю обкручує і роздирає їм немічні руки,
От в одного від укусів зміїних кривавляться груди,
Батька, нещасний, він криком розпуки на поміч волає,
Тільки ті звої довкола упасти йому заважають.
Другий, не вражений ще укусами лютого змія,
Ногу підносить, щоб хвіст, що обвинув його, розімкнути.
Батькове бачить нещастя й охоплений жахом німіє,
Серед ридань жалібних готові пролитися сльози
Стимує в страху непевнім. О, ви хвалою славетні
Вічною, ви такий твір спорудили, мов чудо прекрасний,
Ви, різьбярі знамениті, хоч скульптори, може, є й кращі,

Мені навіть здається, що коли б Вергілій мав за взірєць скульптурну групу, то він навряд чи стримався б і не згадав, що всі три постаті зчеплені в один клубок. Така картина надто вразила б його зір, надто схвилювала б його, і він не міг би поминути її в своєму описі. Я казав, що поет не мав часу докладно змальовувати, як саме змії накинулися на Лаокоона. Так, але досить було ще одного слова, аби надати цій картині, що її поет мусив лишити в тіні, набагато чіткіших обрисів. Якщо митець не пропустив її навіть без того одного слова, то чи ж міг поет, коли б він її вже бачив у митця, не сказати того слова?

У митця була доконечна причина не допустити, щоб Лаокоонові страждання вилилися в крик. Та якби

Вічного гідні імення, і треба було б найславніших
Геніїв передавати переказам наших нащадків.
Все ж неабияка честь, наскільки талант дозволяє,
Слави такої захити, йдучи до вершин недосяжних.
Бачимо, в камінь застиглий ви постаті вклали живії
І відчуттів глибину у відживлений мармур вдихнули.
Бачимо рух ми у ньому, і гнів, і страждання безмірні.
Чуєм, здається, й зітхання. Вас, скульптори, острів

славетний

Родос колись породив, та мистецтво уславлене ваше
Довгі віки було сховане, нині ж на денному світлі
Знову вас Рим оглядає і славить часів стародавніх
Твори майстерні, що знову воскресли. Наскільки то краще
Духа снагу і життя роботі якійсь присвятити,
Аніж провести весь вік у розкошах пустих та пишноті.

(Переклад Юрія Мушак)

(Див. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum [Поетичні сюжети Леодегарія з Кверку], т. II, стор. 63). Грутер також увів цього вірша разом з іншими віршами Садолето в свою відому антологію (Delic. Poet. Italorum [Насолода від італійської поезії], част. II, стор. 582), припустившись багатьох помилок. Наприклад, замість «обидва» («bini») в рядку 14 стоїть «живі» («vivi»), замість «згорнуввшись» («errant») у рядку 15 — «берег» («ogam») тощо.

поет мав перед собою таке зворушливе поєднання страждання й краси в мистецькому творі, то що б його могло примусити цілком занехаяти ідею чоловічої твердості й шляхетної терплячості, яка випливає з того поєднання, і лякати нас жахливим Лаокооновим криком? Річардсон каже: «Вергіліїв Лаокоон мусить кричати, бо ж поет хотів викликати в троянців не так співчуття до нього, як жах і переляк». Пристану на цю думку, хоч Річардсон, здається, не зауважив, що поет змальовує ту подію не від свого імені, а змушує Енея розповісти про неї, і то Дідоні, а якої він силкувався викликати якнайбільше співчуття. Мене ж дивує не стільки крик, скільки те, що поет не дає ніякого переходу до того крику, а скульптура неодмінно мала б наштотувати його на такий перехід, коли б він, як ми собі покладаємо, мав її за зразок. Річардсон ще додає³, що історія Лаокоонова мала правити тільки за вступ до патетичного змалювання остаточного знищення Трої; отже, поет не повинен був робити її надто зворушливою, аби лихо одного троянського громадянина не забрало тієї уваги, що її вимагає вся та жахлива остання ніч. Але ж це означає розглядати поетичний твір із позицій малярства, чого не можна робити. Лаокоонове лихо й знищення Трої—це в поета не дві картини, поставлені поряд; вони не складають єдиного цілого, що його можна чи треба було б сприймати зразу; а тільки в цьому випадку

³ De la Peinture [Трактат про малярство], т. III, стор. 516. «Страх, що охопив троянців, коли вони на Лаокоона дивилися, потрібен був Вергілієві замість вступу до його поеми; страх той підготовляє патетичний опис знищення героєвої батьківщини. Тому Вергілій не хотів докладно спинятися на подіях останньої ночі, щоб не підмінити великого цілого описом часткового, не такого важливого — страждання однієї людини».

була б причина побоюватися, що погляд наш затримається довше на Лаокоонові, ніж на охопленому пожежею містові. Обидва описи йдуть один за одним, і я не розумію, яка шкода була б наступному описові, коли б попередній теж глибоко зворушив нас. Шкода була б тільки тоді, якби наступний опис не був зворушливий сам собою.

Ще менше підстав мав би поет переінакшувати звивини зміїв. У скульптурі вони полишають руки вільними й обвивають ноги. Такий розподіл звивин приємний окові, створюється виразний образ, що збуджує нашу уяву. Він такий чіткий і ясний, що його словом можна, либонь, відтворити не згірше, ніж матеріальними знаками.

...змії один звився і скаче
Миттю на Лаокоона, вздовж тіла всього обвиває
І розлютовано пащею стегна шматує.

Змії же слизький щоразу звивається й знов нападає,
Вниз посувається і обвиває вузлом підкоління.

Це рядки Садолетові; у Вергілія, звісно, вони вишли б ще мальовничіші, якби його уяву надихав видимий взірець, і вже напевне кращі, ніж ми маємо:

Стан обвинули йому і, шню лускою укритим
Тілом стиснувши, здіймаються ген над його головою.

Правда, й ці рядки вдовольняють нашу уяву, але тільки в тому разі, як ми не будемо на них затримуватися, не будемо їх собі з'ясовувати, а уявлятимемо то окремо зміїв, то окремо Лаокоона, не поєднуючи їх в одну групу. Бо як тільки ми уявимо собі цілий Вергіліїв образ, то він почне нам не подобатися, почне здаватися вельми немальовничим.

Та якби навіть зміни, що їх зробив Вергілій, відступаючи від свого взірця, не були невдалі, вони, в кожному разі, були б самовільні. Наслідують на те, щоб створити подібне до наслідуваного, а чи ж можна досягти подібності, коли робиш непотрібні зміни? Навпаки, в такому випадку ми не хочемо подібності, отже про наслідування не може бути й мови.

Мені заперечать, що можна наслідувати не ціле, а тільки якісь окремі деталі. Гаразд, але які ж це деталі такі схожі в поетовому описі і в скульптурі, що можна подумати, буцімто поет запозичив їх у митців? Про батька, дітей, зміїв і поет і митці знали з історії. За винятком цих історичних даних, вони зійшлися тільки в одному, а саме: зв'язали батька та дітей зміями в один клубок. Джерелом такої ідеї була зміна в історичному переказі, згідно якої батька й дітей спіткала однакова доля. Але ж цю зміну, як уже згадувано, зробив начебто Вергілій, бо грецький переказ мовить цілком інакше. Отже, виходить, що коли вже хтось із них і був наслідувачем, зображаючи, як батько гине разом із синами, то швидше митці, аніж поет. У решті деталей вони розбігаються, з тією різницею, що коли припустити, ніби митці наслідують поета, то їхні відхилення можна пояснити призначенням і межами їхнього мистецтва; коли ж припустити навпаки, що поет наслідує митців, тоді всі згадані відхилення свідчать тільки проти такого припущення, і ті, хто все ж таки вважає поета за наслідувача, хочуть цим сказати лиш одне — що скульптура давніша за твір поетичний.

VII

Коли ми кажемо, що митець наслідує поета чи поет митця, то твердження це може мати два значення. Або що один справді бере твір другого собі за взірць, або ж що обидва вони наслідують ті самі речі, тільки один запозичує в другого манеру й спосіб наслідування.

Коли Вергілій змальовує Енеїв щит, то маємо перший випадок з тих двох, що я назвав. Предмет його наслідування — щит, а не те, що на ньому зображено, і навіть якщо він zarazом змальовує й зображення, то тільки як частину самого щита, а не як самодостатню річ. Якщо ж припустити, що Вергілій наслідував Лаокоонову групу, то це був би вже другий випадок наслідування. Бо в такому разі він наслідував би не саму групу, а те, що вона зображає, і запозичив би в неї тільки окремі деталі.

У першому випадку наслідування поет залишається оригінальний, у другому — він просто копіює. Перший різновид — це ланка наслідування взагалі, що складає суть поетового мистецтва, і він виступає тут як самостійний геній; за взірць йому може бути і твір іншого мистецтва, і сама природа. А другий різновид наслідування, навпаки, цілком позбавляє поета його гідності; замість наслідувати саму річ, він наслідує її зображення і байдужу згадку про манеру іншого генія видає нам за свою власну манеру.

Оскільки ж поет і митець, беручи за взірць ті самі предмети, часто повинні й розглядати їх з однакових позицій, то легко може статися, що в їхніх творах трапляється багато подібних деталей, хоч би вони й анітрохи не наслідували один одного. Така подібність у поетів і митців однієї епохи в зображенні речей,

що їх уже немає в природі, може взаємно полегшувати тлумачення їхніх творів; однак, коли б ми такі тлумачення підпирали тим, що в кожному випадковому збігові вбачали зумисне наслідування, а надто в кожній дрібниці витикали поетові то статую, то картину, то ми б робили йому сумнівну послугу. І не тільки йому, а й читачеві, бо, таким чином, найкраще місце, хоч, може, й стане зрозуміліше, зате втратить свою поетичну силу.

Якраз такий намір і такі помилки знати в одній славетній англійській праці, а саме в Спенсовому «Поліметисі»¹. Твір цей свідчить про авторову класичну вченість і про дуже добре знайомство з творами стародавнього мистецтва, що дійшли до нас. У багатьох випадках він успішно досяг своєї мети: пояснив творами мистецькими твори римських поетів і, навпаки, з допомогою поетів знайшов пояснення до ще не витлумачених мистецьких творів. Та все ж я запевняю, що для кожного читача, який має смак, ця книга буде нестерпна.

Природно, що, прочитавши у Валерія Флакка опис крилатої блискавки на римських щитах:

Промені грому блискучого й крила червоні не перший,
Воїне римський, ти на щитах бойових розмалюєш,—

(Переклад Юрія Мушака)

¹ Перше видання з'явилося 1747 року, друге — 1755 року і мало назву: *Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spense. London, printed for Dodsley. fol.* [Поліметис, або спроба зіставлення творів римських поетів із творами стародавнього мистецтва, що дійшли до нас, із метою взаємного тлумачення їх. У десяти книгах, твір велебного пана Спенса, Лондон, видання Додслі, в один аркуш]. Не раз також друковано витяги з цієї праці, що їх зробив Н. Тіндал.

я собі набагато краще уявляю її, коли побачу зображення такого щита на якомусь стародавньому пам'ятникові². Може бути, що стародавні зброярі зображали Марса на щитах і шоломах таким, як його нібито бачив Адісон на одній монеті³,— він там ширяє над

² Валерій Флакк, кн. VI, стор. 55—56; *Polymetus* [Поліметис], діал. VI, стор. 50.

³ Я кажу: може бути. Одначе я ладен закластися на десять проти одного, що воно не так. Ювенал оповідає про ранню пору республіки, коли ще римляни не знали пишноти й розкошів і солдат здобує в бою золото й срібло уживав тільки на прикраси своєму коневі і на свою зброю (Сатири, XI, ряд. 100—107).

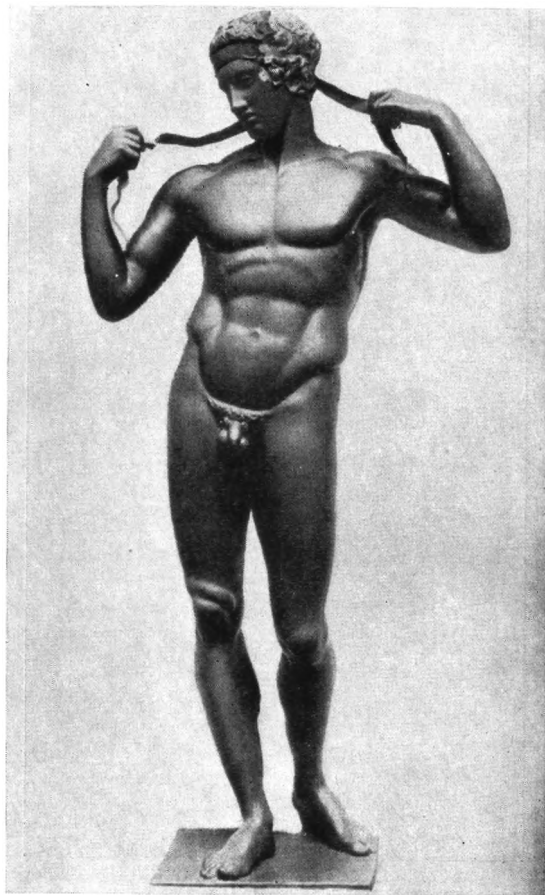
Воїн суворий не вмів милуватися грецьким мистецтвом,—
Кубки великих митців розбивав на маленькі шматочки,
Щоб прикрасити нагрудник коня й на шоломі покласти
Різьблений образ вовчиці під скелею, що приручає
Там двох квірінів коритися долі великого Рима,
Й постать оголену бога з щитом і зі списом, висячу,—
Цим він страшить ворогів, їм готуючи згубу лихую.

(Переклад Юрія Мушака)

Солдат розтרוщує коштовні келехи, твори великих майстрів, аби замовити з того металу зображення вовчиці та маленьких Ромула й Рема, що ними він прикрашав свій шолом. Весь текст зрозумілий аж до останніх двох рядків, що в них поет змальовує ще одну прикрасу на шоломах стародавніх вояків:

*Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.*

Щоправда, з усього видно, що то має бути зображення бога Марса, але що ж означає епітет «*pendentis*» [«висячого»], якого йому надає поет? Рігальтій знайшов стародавню глосу, що так пояснює цей епітет: «нахиленого, неначе до наступу». Лубін вважає, що зображення містилося на щиті, і оскільки щит висить на руці, то поет міг і зображення назвати висячим. Однак це тлумачення суперечить конструкції речення, бо ж підметом до слова «*ostenderet*» [«щоб показував»] є не «*miles*» [«вояк»] з попередніх рядків, а «*cassis*» [«шолом»]. Британік вважає,



Поліклет. Діадумен. V ст. до н. е.



Скопас. Менада. IV ст. до н. е.

Реєю,— і що Ювенал саме такий шолом чи щит мав на гадці, коли натякав на це словом, яке до Адісона для всіх коментаторів було загадкою. Навіть те місце

будімо все, що міститься в повітрі, можна назвати «висячим», отже, й зображення над шоломом або на шоломі. Деякі дослідники намагалися замість «pendentis» читати «perdentis» [«згубного»] на противагу до подальшого «perituro» [«приреченого на згубу»], але, крім самих себе, вони нікого не переконали. А що ж каже з приводу цього непевного місця Адісон? «Усі тлумачі,— каже він,— помиляються, а означає воно ось що (див. його «Подорожі», німецький переклад, стор. 249): оскільки римські вояки вельми чванилися і засновником своєї республіки, і її войовничим духом, то вони мали звичай носити на шоломах зображення першої історії Ромула — як його зачато від бога і як потім його вигодувала вовчиця. Постаць бога зображувано саме ту мить, як він приходить до жриці Ілії, чи, як звуть її інші, Реї Сільвії; з'єднуючись із дівчиною, він наче ширяє над нею в повітрі, що дуже точно й поетично можна віддати словом «pendentis». Крім стародавнього барельєфа в Белорі, що найперше навів мене на таке міркування, я потім знайшов таку саму постаць на монеті часів Антоніна Пія».

Спенс вважає Адісонове пояснення дуже вдалим і наводить його за взірць і переконливий приклад того, як успішно твори стародавніх митців допомагають тлумачити класичну римську поезію, тому я не можу втриматися, щоб не спинитись на цьому трохи докладніше. (Polymetis [Поліметис], діал. VII, стор. 77).

Найперше мушу сказати, що барельєф і монета навряд чи нагадали б Адісонові оте місце в Ювенала, якби водночас йому не спала на думку прочитана колись глоса того стародавнього схоласта, що в передостанньому рядку замість «fulgentis» [«осяйного»] поставив «venientis» [«що приходить»] і прочитав його так: «Martis ad Iliam venientis ut concumberet» [«Марса, що прийшов до Ілії злягтися»]. Та відкиньмо схоластову версію і візьмімо рядок таким, яким його бере сам Адісон: чи ж можна тоді в ньому знайти бодай найменший слід, що поет мав на думці Реєю? Хіба то було б не правдиве порушення логічної послідовності, якби він спочатку розповів про вовчицю та дітей, а вже аж тоді про подію, що їй ті діти завдячують своїм життям? Рея ще не стала матір'ю, а діти вже лежать під скелею.

в Овідія, де стомлений Кефал звертається до прохолодного повітря:

Ауро... прилинь...

Ауро, мене приголуб, наймиліша, у груди проникни!

І хіба зображення сцени кохання годилося на емблему до шолома римському воякові? Вояк пишався божистим походженням засновника своєї держави, про це достатньо свідчило зображення вовчиці й дітей, то чи треба було показувати ще й Марса в таку мить, коли він найменше скидався на грізного бога війни? Нехай зображення Марса, що скоряє Рею, скільки завгодно трапляється в мармурі й на монетах — хіба ж через це личить прикрашати ним зброю? І що то за статуї та монети, на яких Адісон знайшов ті зображення і бачив Марса, що ширяє в повітрі? Стародавній барельєф, що на нього він покликається, буцімто відтворений у Белорі. Але дарма ви гортатимете його збірку чудових стародавніх барельєфів. Я його там не знайшов, і Спенс, мабуть, теж — ані там, ані десь-інде, бо він ані слова не каже про це. Отже, все ґрунтується на монеті. Погляньмо ж тепер на її зображення в самого Адісона. Я бачу лежачу Рею, а що за браком місця гравер не зміг зобразити Марсову постать нарівні з нею, то він поставив її трохи вище. От і все, немає навіть натяку на те, що Марс ширяє в повітрі. Правда, в Спенсовій копії оте ширяння віддано вельми чітко: верхня частина Марсової постаті дуже подалася вперед і добре видно, що вона не стоїть; отже, коли та постать не падає, то напевне має ширяти в повітрі. Спенс каже, що монета належить йому. Було б жорстоко бодай у дрібницях запідозрювати його в нещирості. Однак упереджена думка, впевнено висловлена, може вплинути й на нас, до того ж, він міг вважати, що задля добра читачів не гріх звеліти своєму маляреві так підсилити те, що він убачав на монеті, аби в нас теж не виникло сумніву, як і в нього самого. Принаймні ясно, що Спенс і Адісон мають на думці ту саму монету і що вона або в одного дуже спотворена, або в другого дуже прикрашена. Я маю й ще одне застереження супроти того, буцімто Марс ширяє в повітрі. А саме: тіло, що ширяє в повітрі без видимої перепони дії своєї ваги, здається недоречністю, і прикладів такої недоречності ми ніде не здібуємо в стародавньому мистецтві. Новітнє малярство теж такого собі ніколи не дозволяє, а коли тіло має повиснути в повітрі, то йому або доторочують крила, або намагаються створити вра-

а його Прокріда бере слово «Аура» за ім'я своєї суперниці, навіть те місце, кажу, здається мені природнішим, коли я бачу з творів стародавніх митців, що

ження, що воно на щось спирається, бодай на хмарку. В Гомера Фетіда піднімається пішки з берега річки на Олімп — «І до Олімпа чимдуж понесли її ноги» (Іліада, XVIII, ряд. 148), але граф Келюс надто добре розуміє вимоги мистецтва, щоб порадити маляреві на сюжет до картини богиню, яка ступає просто по повітрю. Вона має подолати той шлях на хмарі (Tableaux tirés de l'Iliade [Картини, виведені з Іліади], стор. 91); іншого разу він садовить її в колісницю (стор. 131), всупереч Гомерові. Бо ж як могло бути інакше? Хоч поет і велить нам уявляти собі богиню в подобі людській, а все ж позбавляє її рис грубої, важкої матерії і надає подібному до людського тілові такої сили, що воно не підлягає звичайним законам руху. А чим же могло б малярство тілесну постать бога від тілесної постаті людини так відрізнити, щоб не вразити наших очей, як не застосувавши до неї цілком інших законів руху, тяжіння, рівноваги, аніж до людської? Чим, як не умовними знаками? Справді, чи хмара в цьому випадку — умовний знак та й тільки? Однак про це докладніше поговоримо в іншому місці. Тут же досить буде попросити від Адісонових захисників, аби вони показали мені серед пам'яток стародавнього малярства ще одну постать, що вільно, без жодної опори ширяла б у повітрі. Чи цей Марс єдиний такий? Але ж чому? Може, традиція вимагає, щоб у цьому випадку він неодмінно ширяв у повітрі? В Овідія (Фасти, кн. I) немає й натяку на це. Швидше можна довести, що такої традиції не могло бути. Є ж бо інші стародавні пам'ятки мистецтва, що зображають цей епізод, і Марс там не ширяє в повітрі, а ступає по землі. Гляньте на Монфоконів барельєф (Suppl. [Додатки], т. I, стор. 183), що, коли я не помиляюсь, зберігається в Римі, в палаці Мелліні. Рея спить під деревом, а Марс підкрадається легкою ступою, застережливо відхиливши праву руку назад — так наказують або лишитися на місці, або тихо йти назирці тим, хто там стоїть. Це достеменно та сама поза, що й на монеті, тільки на барельєфі Марс тримає списа в лівій руці, а на монеті — в правій. Славетні статуї і барельєфи часто відтворювано на монетах, то ж і цього разу могло таке бути; тільки гравер, певне, не збагнув, чому права рука відхилена назад, тож вирішив за краще вкласти в неї списа.

вони справді надавали людській подобі тихому легітові й поклонялися певним сільфам жіночого роду, уживаючи їх Аурами⁴. Визнаю також, що коли Ювенал порівнює одного вельможного ледаря з колоною

Коли зважити всі ці обставини, то чи можна вважати Адісонове тлумачення ймовірним? Мабуть, не більше, аніж будь-яке інше необгрунтоване твердження. Але де ж краще тлумачення, коли це нас не вдовольняє? Може, його пощастить знайти серед тих, що їх відхилив Адісон? А якщо не знайдемо? Це місце в поета зіпсоване, то хай таким і лишається. І воно таким залишиться, хоч би вимізувати й двадцять нових припущень. Одне з них, наприклад, могло б бути ось яке: що «*pendentis*» [«того, що висить»] слід розуміти фігурально, як «невпевненого», «нерішучого». «*Mars pendentis*» тоді означало б «*Mars incertus*» [«Марс нерішучий»], «*Mars communis*» [«Марс, що належить усім»]. «Марс, Беллона, Вікторія, — пише Сервілій, — боги, що належать усім, бо на війні вони можуть помагати кожному із супротивників» (коментар до XII кн. «Енеїди», стор. 118). І весь рядок: «*Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti*» [«Цим він страшить ворогів, їм готуючи злу загибель»] набув би такого змісту: римський вояк у давнину мав звичай показувати переможеному ворогові — переможеному, хоч бог допомагає їм обом однаково, — зображення того бога. Це був тонкий штрих, який показував, що стародавні римляни перемоги більше завдячували своїй мужності, аніж заступництву прихильного до них предка. І все ж таки не ясно.

⁴ «Поки я, — пише Спенс (*Polymetis* [Поліметис], діал. XIII, стор. 208), — не познайомився з тими «*Aurae*», повітряними німфами, то ніяк не міг знайти глузду в Овідієвій історії Кефала й Прокріди. Я не годен був збагнути, як Кефал своїм вигуком: «прилинь, Аура», хоч би скільки в ньому чути було ніжності, міг викликати в когось підозру, ніби він невірний своїй Прокліді. Через те, що я звик розуміти під словом «аура» повітря взагалі або лагідний вітерець зокрема, Покридині ревності здавалися мені ще необгрунтованіші, аніж звичайні шалені ревності. Та коли я довідався, що «аура» може, крім повітря, означати й вродливу дівчину, то поглянув на речі зовсім іншими очима, і вся історія набула логічного стрижня». Я не буду в примітці відмовлятися від висловленого в тексті схвалення цього відкриття, що ним Спенс так пишається. Одначе дозволю собі

на Гермесову честь, то важко збагнути сенс того порівняння, не бачивши колони й не знаючи, що то був звичайний стовп, на якому здіймалася Гермесова голова чи, щонайбільше, погруддя; а що скульптура не мала ані рук, ані ніг, то й складалося враження неробства⁵.

зауважити, що те місце в поета й так цілком природне й зрозуміле. Досить тільки знати, що «Ауга» в стародавніх римлян було звичайне жіноче ім'я. Так, наприклад, звуть у Нона (Dionysus. [Діонісіана], кн. XVIII) німфу із почту Діаніного, що чванилася своєю мужньою вродою, такою, як у самої богині, і на кару за те зухвальство віддана була сонна в обійми Вакхові.

⁵ Ювенал, «Сатири», VIII, ряд. 52—55.

...Ти ж бо

Тільки Кекропів онук, на герму обрубану схожий:
В чому ж різниця, проте? Хіба лише в тому одному,
Що голова мармурова у неї, а в тебе жива ще.
(Переклад Юрія Мушака)

Якби Спенс у своїй праці розглядав і грецьких письменників, то, може б, натрапив (а, може, й ні) на давню Езопову байку, що наводить ще яскравіше світло на таку Гермесову колону і краще дає її зрозуміти, ніж оце місце в Ювенала. «Меркурій,— розповідає Езоп,— хотів дізнатися, як його поважають люди. Він прикинувся простою людиною і прийшов до одного скульптора. Там помітив він Юпітерову скульптуру та й питає майстра, скільки вона коштує. «Одну драхму»,— відповів той. Меркурій усміхнувся. «А ця Юнона?» — питає він далі.— «Та десь так само». Тим часом він побачив своє зображення й подумав про себе: «Я — вісник богів, мені люди завдячують своїми прибутками, тож вони мають і цінувати мене набагато вище». — «Ну, а цей бог (він показав на своє зображення) скільки може коштувати?» — «Цей? — відповів митець.— О, якщо ви купите отих двох, то цього я дам вам на додачу». Меркурій був осоромлений. Однак скульптор не знав його і, звісно, не мав на гадці вразити його самолюбство. Отже, треба в самих статуях шукати причину, чому він останню цінував так мало, що ладен був накинути її на додачу. Що вона зображала не такого значного бога, тут не бралось на увагу, бо митець цінував свій твір за його довершеністю, за кількістю праці, на нього витраченої, а не за рангом і значенням тих, кого він зображав.

Такими поясненнями не слід нехтувати, хоч би навіть вони були не завжди необхідні й не завжди задовільні. Поет мав перед очима мистецький твір як самостійну річ, а не як наслідування; або ж і митець і поет виходили з тих самих світових засад, що й позначилося в спільних рисах їхніх творів, і з тих спільних рис ми в свою чергу висновуємо, що ті засади були однакою для всіх.

Та коли Тібул змальовує Аполлона таким, як той йому вві сні привидівся — осяйної вроди юнак із скронями, обвитими шляхетним лавром; сірійські пахощі струмлюють із золотавого його волосся, що кучерями спадає по довгій шиї; яскрава білість і палкий рум'янець розлилися по всьому тілі, як по нижніх щоках нареченої, що її ведуть до коханого, — то чому він неодмінно мав запозичати ці риси із славетних давніх картин? Етіонова «Молода, славна своєю сором'язли-

Очевидно, щоб зробити таку Меркурієву статую, потрібно було менше вправності й праці, коли вона менше коштувала за статуї Юпітера та Юнони. І так воно було й насправді. Статуї Юпітера та Юнони показували тих богів на цілий зріст, а статуя Меркурія, навпаки, являла з себе просто чотирикутний стовп із погруддям нагорі. То чого ж дивуватися, що її майстер накидав на додачу? Меркурій не добачив цього, мавши на оці тільки свою гадану перевагу, тож, звісно, він і заробив таку ганьбу. Але дарма шукати бодай натяку на таке тлумачення в коментаторів і перекладачів Езопових байок; зате я міг би, коли б у цьому був якийсь глузд, назвати цілу низку дослідників, що зрозуміли цю байку навпаки, тобто зовсім її не зрозуміли. А що байка просто не мала б глузду, коли б усі статуї були однаково зроблені, вони не збагнули або принаймні не звернули на це уваги. Та що в цій байці ще дивує, то це ціна, що її митець визначив за свою роботу. Адже за драхму навіть гончар не зліпив би ляльки. Очевидно, драхма тут означає просто дуже малу ціну (Fab. Aesop. [«Езопові байки»], 90, стор. 70 за Гауптмановим вид.).

вістю» могла бути в Римі, її могли копіювати тисячі разів, та хіба від цього зникла в світі сором'язливість молодих? Хіба відтоді, як її побачив маляр, жоден поет не міг собі її уявляти інакше, як у зображенні того маляра? ⁶ Або ж коли інший поет зображає Вулкана стомленим, а його розпашіле біля горна обличчя червоним, то хіба йому треба було аж у якогось маляра дізнаватися, що праця стомлює, а спека припалює обличчя? ⁷ Або як Лукрецій, зміну пір року показуючи, послідовно змалював зміни, що відбувалися в повітрі й на землі, то невже він спирався тільки на бачене під час процесій, де несли статуї кожної пори року? Хіба він ефемеріда, що навіть цілого року не живе й не годна сама спізнати всі ті зміни? Невже він тільки на тих статуях міг навчитися стародавніх поетичних засобів зображати абстрактні уявлення в образі реальних речей? ⁸ Або ж Вергілій «Аракс, що

⁶ Тібул, Елегії, кн. III, 4 — Polymetis [Поліметис], діал. VIII, стор. 84.

⁷ Стацій, Сільви, кн. I, 5, ряд. 8 — Polymetis [Поліметис], діал. VIII, стор. 81.

⁸ Лукрецій, Про природу речей, кн. V, ряд. 736—746:

Ось і Весна йде з Венерою, а перед ними крилатий Вісник богині, слідами ж Зефіра йде Флора, щедротна Мати, й дорогу для них відчиняє, і квітами сипле, Й барвами сповнює все й розмаїттям п'янких ароматів. Слідом за нею йде літо гаряче, а з ним і Церера, Вся запорошена, з півночі ж вітер Борей повіває. Осінь за ними іде; з нею Вахх серед криків «Евое!». Далі йдуть інші погоди і віють вітри грозовії — Глухогримливий Волтурн і Австер із ним громовладний. Грудень нарешті несе сніговії й морози великі, Тягнеться люта зима і мороз, що аж дзвонить зубами.

(Переклад Юрія Мушака)

мости зневажає», те чудове поетичне зображення річки, що вийшла з берегів, що руйнує мости, які стоять на ній,— чи не втрачає воно всієї краси своєї, коли поет натякає ним на мистецький твір, де бог річки справді зображений руйнівником мостів? ⁹ Навіщо нам такі пояснення, що в найзрозуміліших місцях відпихають назад поета, аби висунути на передній план думку митця?

Мені шкода, що така корисна книга, якою міг би стати «Поліметис», через те несмаком породжене прагнення підмінити самостійну уяву стародавніх поетів знайомством із чужими образами, прикро вражає і завдає класичним поетам більше шкоди, ніж бліде

Спенс вважає це місце за одне з найкращих у всій Лукрецієвій поемі. Принаймні це одне з тих місць, що на них ґрунтується Лукрецієва слава як поета. Та сказати, що опис цей, мабуть, зроблено із стародавньої процесії обожуваних пір року і їхнього почту — значить якщо не зовсім позбавити поета цієї слави, то набагато зменшити її. На якій підставі dokonано такого висновку? «На тій,— відповідає англієць,— що колись у римлянів такі процесії богів були річчю світовою, як ще й тепер у деяких краях бувають процесії на пошану різних святих; а крім того, всі вислови, що їх поет тут уживає, цілком пасують до такої процесії». Чудове обґрунтування! Але скільки доказів можна навести проти нього! Вже самі епітети, що ними поет наділяє персоніфіковані абстракції — суха Спекота, запорошена Цецера, глухорімливий Волтурн, громовладний Астер, Зима, що дзвонить зубами,— свідчать, що життя дав їм поет, а не митець, який мав би схарактеризувати їх цілком інакше. Очевидно, Спенса навів на таку думку Абрагам Прайгер, що в примітках до цього Лукрецієвого місця пише: «Черга їхня нагадує якусь урочисту процесію: Весна й Венера, Зефір і Флора і т. д.». На цьому твердженні й Спенс мав зупинитися: що поет змальовує пори року за чергою, наче в якійсь процесії. Думка ж, що Лукрецій зробив свій опис із справжньої процесії, свідчить тільки про Спенсів несмак.

⁹ Енеїда, кн. VIII, ряд. 725 — Polymetis [Поліметис], діал. XIV, стор. 280.

тлумачення найбанальніших буквоїдів. А ще більше мені шкода, що Спенсів попередник у цьому був сам Адісон: маючи дуже гарне бажання вжити своє знання творів стародавнього мистецтва на тлумачення їх, він так само не вмів відрізнити випадків, де наслідування митця — звичайна річ, а де воно принижує поета¹⁰.

VIII

Спенс вивідає дуже дивні думки про подібність поезії та малярства. Мовляв, обидва ці види мистецтва в стародавню добу були так тісно пов'язані, що завжди йшли руч-об-руч, і ні поет маляра, ані маляр поета ніколи не спускав з очей. Про те, що поезія ширша за мистецтво, що їй приступна така краса, якої не може осягти малярство, що вона часто має підставу вибирати немальовничу красу й нехтувати мальовничу, він, мабуть, зовсім не думав, тому бодай найменша розбіжність, яку він помічає в стародавніх поетів і митців, збиває його з пантелику, і він починає вдаватися до дуже дивних викрутасів.

Здебільшого стародавні поети наділяють Вакхові роги. Дивно, каже Спенс, що ті роги так рідко бачимо на його статуях¹. І пояснює це то тією, то іншою причиною. То неутвом дослідників старовини, то тим, що роги були маленькі і їх закривало листя винограду чи плюща — постійної прикраси на голові того бога. Він крутиться навколо справжньої причини, не знаходячи її. А тим часом роги Вакхові не були природні,

¹⁰ У різних місцях «Подорожей» і «Бесід про стародавні монети».

¹ Polymetis [Поліметис], діал. IX, стор. 129.

як у фавнів чи сатирів. То була просто прикраса, що він її міг надягати або скидати.

...Без рогів з'явишся часом,
Дівчини вигляд у тебе...

мовиться в урочистому звертанні до Вакха в Овідія². Отже, він міг з'являтися й без рогів, і справді так з'являвся, коли хотів показатися в своїй дівочій красі. Такого й зображали його митці, і тому повинні були знехтувати всякі додатки, що псували б йому вигляд. Саме таким додатком і були роги, прикріплені до діадеми, як це видно на одній голові в королівському кабінеті в Берліні³. Таким додатком була й сама діадема, що затуляла гарне чоло, тому на Вакхових статуях її теж рідко бачимо, хоч поети часто прикрашали Вакха діадемою, як її винахідника. Поет тією діадемою й рогами делікатно натякав на вчинки й натуру бога, митцеві ж, навпаки, вони перешкодили б показати вищу красу. Вакх, мені здається, саме тому й мав прізвисько «Biformis», „Διμορφος“ [«Дволикій»], що він міг показуватися і прекрасним, і страшним, отож митці, звісно, радше вибирали той його образ, що більше відповідав засадам їхнього мистецтва.

У римських поетів Мінерва і Юнона часто вергають блискавку. Але чому ж вони не вергають її на картинах, питається Спенс⁴ і відповідає: то був особливий привілей тих двох богинь, що про нього, мабуть, можна було дізнатися лише в самофракійській таїні; оскільки ж митці в стародавньому Римі були

² Метаморфози, кн. IV, ряд. 19—20.

³ Begeri Thes. Brandenb. [Бегер, Скарби Бранденбурга], т. III, стор. 242.

⁴ Polymetis [Поліметис], діал. VI, стор. 63.

люди прості і їх рідко допускали до тієї таїни, то вони, звісно, нічого й не знали за блискавку, а не знаючи, не могли й зображати її. На це я міг би запитати Спенса ось що: чи ті прості люди працювали на власну руку, чи на замовлення значніших осіб, що могли ту таїну знати? Невже і в Греції митців так зневажали? Хіба римські митці не були здебільшого греки з роду? І таке інше.

Стацій і Валерій Флакк зображають розгнівану Венеру такою страхітливою, що ту хвилину її швидше можна взяти за фурію, аніж за богиню кохання. Такої Венери Спенс надаремне шукає в стародавніх мистецьких творах. І який же він робить висновок? Може, що поетові більше дозволено, ніж скульпторові чи маляреві? Саме такий висновок і треба було б зробити, але він раз назавше узяв собі як засаду, що в поетичному описі тільки те гарне, що буде таке саме гарне, коли його зобразити на картині чи в скульптурі⁵. Отже, поети допустилися помилки. «Стацій і Валерій належать до тієї доби, коли римська поезія була вже в занепаді. І в цьому випадку видно їхній зіпсований смак і їхню нездатність до тверезої оцінки свого твору. В поетів кращих часів не траплялося таких огріхів супроти мистецької форми»⁶.

Аби таке сказати, не треба якоїсь особливої спостережливості. Я не буду цього разу боронити ані Стація, ані Валерія, обмежусь тільки одним загальним зауваженням. Боги та інші безтілесні істоти в зображенні митців не зовсім такі, як їх треба поетові. У митця вони — персоніфіковані абстракції, що мусять мати

⁵ Polymetis [Поліметис], діал. XX, стор. 311. «Навряд чи може вийти вдалим у поетичному описі щось таке, що здавалося б безглуздим у скульптурі чи на картині».

⁶ Polymetis [Поліметис], діал. VII, стор. 74.

сталі характерні риси, аби їх можна було впізнати. В поета, навпаки, це правдиві живі істоти, що, крім основних своїх рис, мають ще й інші властивості й пристрасті, які за певних обставин можуть більше впадати в око, аніж основні риси. Для скульптора Венера — тільки кохання; отже він має втілити в ній усю ту скромну сором'язливу красу, всю тендітну принадність, що зачаровує нас у коханих істотах і що ми її пов'язуємо з уявленням кохання. Бодай найменше відхилення від того ідеалу — і ми вже не впізнаємо богині. Краса, але радше велична, ніж сором'язлива — то вже буде не Венера, а Юнона. Принадність, але радше владна й мужня, аніж тендітна, притаманна вже Мінерві, а не Венері. Тому гнівна Венера, Венера, що плекає помсту й лють, для скульптора була б правдивою суперечністю, бо ж кохання як таке ніколи не гнівається, ніколи не плекає помсти. Для поета Венера — також кохання, але до того ще й богиня кохання, що крім цих загальних має і свої власні риси, отже здатна підлягати й поганим нахилам, так само, як і гарним. То чого ж дивуватися, що вона в поета палає гнівом і люттю, а надто, коли притока цьому — зневажене кохання?

Щоправда, в кількох творах, між собою пов'язаних, і митець, так само, як поет, може зобразити Венеру чи якийсь інше божество не тільки за її основними рисами, а як живу істоту. Але тоді вчинки її принаймні не повинні суперечити тим основним рисам, коли вже не будуть безпосередньо впливати з них. Венера доручає своєму синові божественну зброю — цю подію митець може зобразити так само, як і поет. Тут ніщо не перешкоджає йому надати Венері принадності й краси, притаманних їй як богині кохання; навпаки, в його зображенні Венера стає ще промовистіша. Та

коли Венера прагне помститися лемносцям, що зневажили її, коли вона, ошаленівши, з червоними плямами на щоках, розпатлана, хапає смолоскипа, загортається в чорну плахту й швидко летить геть на темній хмарі — то митцеві годі зобразити цю мить, бо ж у ній не проступає жодна основна риса богині. Ця мить придатна тільки поетові, бо він має ту перевагу, що може іншу мить, де Венера — саме кохання, так тісно й так добре пов'язана з цією, що ми навіть в образі фурії добачаємо богиню. Так і вчинив Флакк⁷:

...Гнівом скипіла й не хоче здаватись
Доброзичливою: кіс не підв'язує срібним шнурочком,
Зоряні груди розкривши, велика і грізна богиня.
Плями щоками пішли; вона ж смолоскипом тріскучим
Й одягом чорним до діви стігійської стала подібна.
(Переклад Юрія Мушака)

Те саме зробив і Стацій⁸.

Патос вона старовинний і сто віктарів залишає,
Коси й обличчя змінивши й весільний покинувши пояс,
І відсилає далеко своїх голубів ідалійських.
Чутка ходила, що серед північної п'яьми богиня,
Пломінь вогнів несучи й стріли грізні із собою,
У товаристві Еріній від дому до дому літала
Й, гадів отруйних пускаючи в схови й кутки потаємні,
Острахом кожну оселю наповнила й трепетним жахом.
(Переклад Юрія Мушака)

Іншими словами можна сказати: тільки поет годен зображати негативні риси і, змішавши їх із позитивними, злучати двоє різних явищ в одне. Немає вже

⁷ Аргонавтика, кн. II, ряд. 102—106.

⁸ Фіваїди, кн. V, ряд. 61—69.

ніжної Венери з волоссям, пришпиленим золотою шпилькою, немає Венери в легкому блакитному одязі. То Венера без пояса, і палає вона не полум'ям кохання, а іншими пристрастями, озброєна великими стрілами й оточена такими самими, як і вона, фуріями. Та коли митець мусить відмовитися від такого засобу, чи повинен утримуватися від нього й поет? Коли малярство хоче бути сестрою поезії, то принаймні хай не буде ревнивою сестрою; нехай молодша сестра не забороняє старшій убиратися в ті шати, що їх сама не носить.

ІХ

Коли хтось в окремих випадках хоче порівняти маляра й поета, то насамперед мусить поглянути, чи мали вони обидва цілковиту волю, прагнучи до якнайбільшої чинності мистецтва свого, чи, може, улягали якомусь зовнішньому примусові.

Для стародавнього митця таким зовнішнім примусом була часто релігія. Твір, що йому повинні були поклонятися й молитися, не завжди міг бути таким довершений, аніж якби він мав єдину мету — тішити глядача. Забобони переобтяжували богів символами, і навіть найкращих серед них не завжди вшановували в найкращому образі.

Вакха в лемноському храмі, з якого побожна Гіпсіпіла врятувала свого батька, за бога його видавши ¹,

¹ Валерій Флакк, Аргонавтика, кн. II, ряд. 265—273:

Батькові давши вінок, юні кучері й одяг Лієя,
На колісницю саджає, круг нього кимвали, і труби,

зображено з рогами, і такий самий вигляд він, звісно, мав у всіх своїх храмах, бо ж роги були символом, що по ньому Вакха пізнавали. Тільки вільний митець, що робив свого Вакха не до храму, нехтував той символ, отож коли ми серед уцілілих до нашого часу статуй не бачимо жодного рогатого Вакха², то це, очевидно, свідчить тільки про те, що вони були всі неосвячені, не ті, яким справді поклонялися. Та ще й, мабуть, саме на освячені статуї впав гнів ревних прихильників нової віри в перші сторіччя християнства, і вони лиш подекуди залишали мистецькі твори, не споганені обожнюванням.

Й звучні тимпани, і цитри, таємного сповнені страху,
Тіло йому все плющем обвиває, як божа служниця,
Тирсовим списом, мов пір'ячком тим, потрясає в повітрі
І поглядає, щоб батько узявся за віжки зелені,
Щоб височіли угору над білою мітрою роги,
Щоб викривати міг кубок божественний Вакха-Лієя.

(Переклад Юрія Мушака)

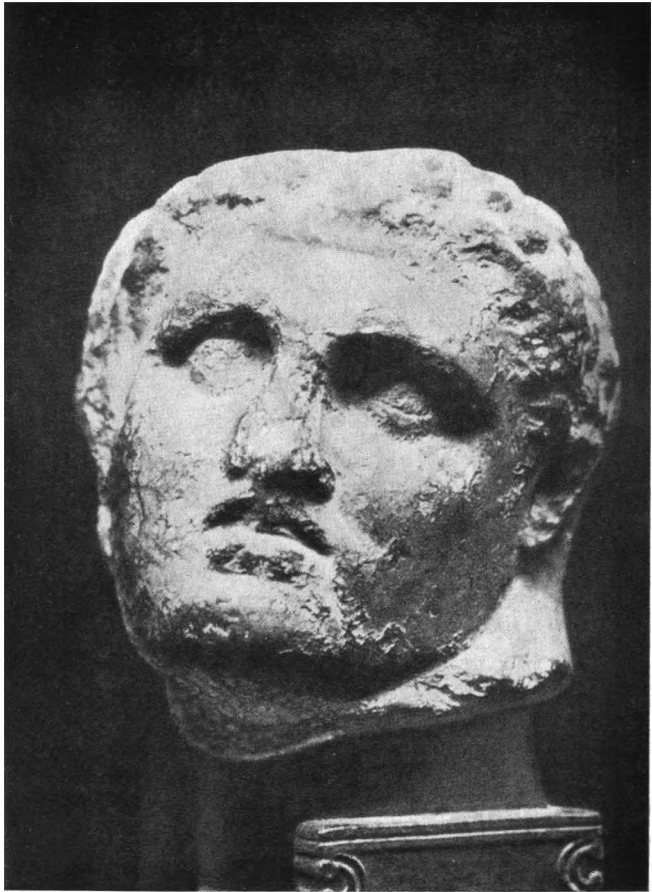
Між іншим, слово «височіли» в передостанньому рядку, очевидно, вказує на те, що Вакхові роги не такі маленькі, як уявляє Спенс.

² Так званий Вакх у Медіційському саду в Римі (в Монфоконових *Suppl. aux Ant.* [Додатках до «Витлумачених старожитностей»], т. I, стор. 254) має на лобі невеличкі роги; але саме через це деякі знавці схильні вважати його швидше за фавна. Справді, такі природні роги принижують людину і пасують тільки істотам, що їх зображують як щось середнє між людиною й твариною. Також постава, жадібний погляд на гроно винограду, що її цей Вакх тримає над собою, більше пасують супутникові бога вина, аніж самому богові. З цього приводу я згадую, що каже Климент Олександрійський про Олександра Великого (*Protrept.* [Протрептикос], стор. 48 за Потовим вид.): «Олександр хотів, щоб скульптор неодмінно зобразив його з рогами; він згоден був, щоб роги зіпсували його людську красу, аби тільки видно було, що він походить від бога».

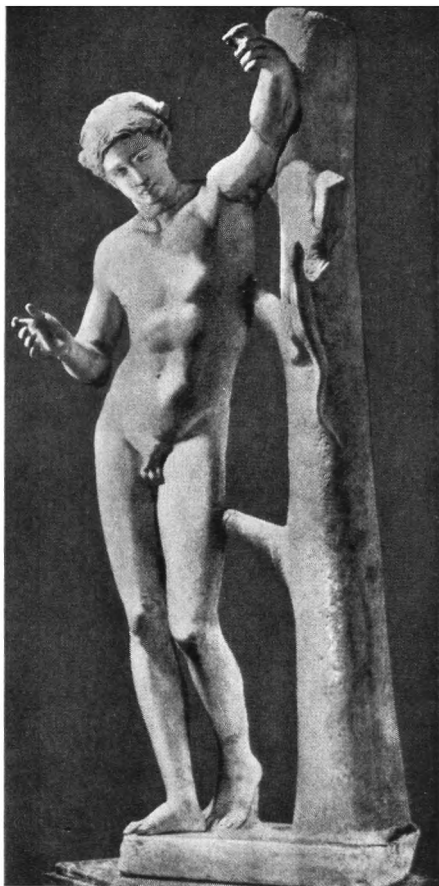
А що серед викопаних античних статуй трапляються і такі й такі, то я хотів би, щоб мистецькими творами називано лиш ті з них, у яких автор виявив себе як правдивий митець, у яких краса була його єдиною метою. Всі інші, що на них помітно сліди релігійних умовностей, не заслуговують такого наймення, оскільки мистецтво творило тут не самостійно, а було тільки допоміжним засобом релігії — вона, надавши своїм богам чуттєвого образу, більшу вагу поклала на його культове значення, аніж на красу. Одначе цим я не заперечую, що релігія часто знаходила те значення саме в красі або, улягаючи вимогам мистецтва і вишуканому смакові часу, залишала в тих творах так мало культового, що, власне, в них цілком панувала краса.

Якщо не робити такого розмежування, то знавець старовини і її дослідник будуть ненастанно сперечатися, тому що не розумітимуть один одного. Коли знавець, виходячи із своїх поглядів на призначення мистецтва, запевнятиме, що стародавній митець ніколи не робив би того чи іншого саме як митець, тобто добровільно, то дослідник поставить питання ширше: що ані релігія, ані жодна інша причина, яка лежить поза мистецтвом, не може призвести до того, що статую доручать робити просто ремісникові. І, доставши першу-ліпшу фігуру, що її знавець, на превеликий жаль ученого світу, нерозважно викинув назад у сміття, звідки її допіру витягнуто, вважатиме, буцімто спростовує нею всі докази свого супротивника³.

³ Коли я вище казав, що стародавні митці не зображали фурій, то зовсім не забув, що фурії мали кілька храмів, де, звісно, були їхні статуї. В Киренейському храмі Павсаній зна-



Скопас. Голова пораненого воїна.



Праксітель. Аполлон Саурактон.
IV ст. до н. е.

Можна, навпаки, перебільшити і вплив релігії на мистецтво. Цікавий приклад такого перебільшення бачимо в Спенса. В Овідія він знайшов, що в храмі Вести не було її зображення, якому поклонялися б,

йшов їхні зображення з дерева; вони були невеличкі, нічим не помітні, очевидно, мистецтво, що не могло в них показати свою силу, хотіло винагородити себе на статуях богининих жриць, що стояли в галереї храму, по-мистецькому витесані з каменю (Pausanias Achaic. [Павсаній, Ахая], розд. XXV, стор. 587 за Кюновим вид.). Не забув я й про те, що голови їхні начебто бачено на одному абраксисі, що став відомий нам завдяки Шефлетієві, і на лампі, що її описав Лігет (Dissert. sur les Furies par Bannier. Mémoires de l'Académie des Inscript [Банье, Дисертація про фурій, Мемуари Академії написів], т. V, стор. 48). Знав я також і про етрусську урну, що про неї згадує Горій (табл. 151 Musei Etrusci [Етрусського музею]), на якій зображено Ореста й Пілада, а з ними двох фурій із смолоскипами. Але я говорив про мистецькі твори, ці ж речі, здається мені, до них не належать. І якби навіть останню можна було зарахувати до творів мистецтва, то вона швидше мою гадку підтверджувала б, а не заперечувала. Бо хоч як мало етруські митці взагалі дбали про красу, а все ж у цьому випадку вони намагалися не так зобразити фурій страшними обличчям своїм, як характеризувати їх за допомогою одягу й атрибутів. Фурії з таким спокоем на обличчях пхають смолоскипи до очей Орестові й Піладові, що можна подумати, ніби вони просто жартома їх лякають. Яка страшна була їхня поява Орестові й Піладові, видно з того, як юнаки вжахнулися, а не з вигляду самих фурій. Отже, вони й фурії, і не фурії; вони виконують роль фурій, проте не виявляють того гніву та люті, що їх ми звикли пов'язувати з найменням фурій; про їхнє чоло не можна сказати, як мовить Катул — що на ньому «вже наперед видно вибух гніву».

Ще недавно пан Вінкельман гадав, що знайшов у Штошовому кабінеті на одному каріолі фурію, яка мчить розпатлана з кинджалом у руці (Bibliothek der schönen Wiss. [Бібліотека красних мистецтв], т. V, стор. 30). Пан Гагедорн уже навіть порадив митцям скористатися з цих прикмет і саме так зобразити фурій (Betrachtungen über die Malerei [Думки про малярство], стор. 222). Однак згодом сам пан Вінкельман засумнівався в своєму відкритті, бо не знайшов у стародавніх митців

і цього йому було досить, аби зробити висновок, що взагалі не існувало скульптур тієї богині і що всі скульптури, які досі вважали за Весту, були просто зображенням Весталок⁴. Дивний висновок! Поети надавали Весті певних рис, тільки їй властивих, оспівували її як дочку Сатурна й Опси розповідали, як їй загрозувала небезпека зазнати на собі Пріамових образ, тощо — а митець, виходить, не мав права зображати Весту своїми засобами через те, що в одному храмі їй поклонялися тільки у вигляді вогню? Кажу в одному, бо Спенс припускається ще й тієї помилки, що поширює сказане в Овідія про один Вестин храм, а саме про храм у Римі⁵, на всі поспіль її храми і вза-

фурій, що тримали б у руках замість смолоскипа кинджал (Descript. des Pierres gravées [Опис різьблених каменів], стор. 84). Тому тепер він беззастережно вважає фігури на монетах міст Лірби й Масаври, що їх Шпангайм має за фурій (Les Césars de Julien [Юліанові цезарі], стор. 44), не фуріями, а Гека-тою trifomis [триликою], бо якби то була фурія, то вона повинна була б тримати по кинджалові в кожній руді. Дивно також, що саме її зображено простоволосою, тим часом як в інших голови покриті серпанками. Та якби навіть перше припущення Вінкельманове було справедливе, то все ж про ці різьблені камені можна сказати те саме, що й про етрусську урну, або ж припустити, що через дрібну роботу на них не видно рис обличчя. Та й взагалі різьблені камені, оскільки їх уживано як печатки, належать швидше до образної мови, і зображення на них частіше могли бути довільними символами, аніж вільними творами митців.

⁴ Polymetis [Поліметис], діал. VII, стор. 81.

⁵ Фасти, кн. VI, ряд. 295—298.

Довго я думав, дурний, що існує зображення Вести,
Та незабаром пізнав — в храмі нічого нема.
Тільки під дахом округлим вогонь зберігається вічний,
Вести ж, однак, і вогню не зображено тут.

галі на її культ. Але Весті не всюди поклонялися так, як у тому римському храмі, навіть у самій Італії поклонялися не так, аж доки Нума збудував той храм. Нума не хотів, щоб боги виступали в людській подобі чи в подобі якоїсь тварини, і, безперечно, якраз у тому й полягає його зміна в культовому ритуалі Вести, що він вилучив із храму всі зображення богині. Сам Овідій розповідає нам, що до часів Нуми в храмі стояли Вестині статуї; коли жриця Сульфія стала матір'ю, вони з сорому позатуляли очі своїми цнотливими долонями⁶. Що навіть поза містом, у Вестиних храмах римських провінцій, її поклонялися не зовсім так, як

Овідій оповідає тут лише про Вестин культ у Римі, тільки про храм, що його збудував Нума і що про нього він перед цим сказав:

Витвір царя, що ласкавий був дуже й побожною духу
Всіх перевищував він тут у сабінській землі.

⁶ Фасти, кн. III, ряд. 45—46.

Матір'ю Рея стає: і руками дівочими, кажуть,
Статуя Вести тоді очі закрила собі.

Спенсові треба було порівняти ці двоє місць в Овідія. Адже поет розповідає про дві різні доби: в одному випадку про часи перед Нумою, а в другому — після нього. Перед Нумою в Італії поклонялися індивідуальному образу Вести, як у Трої, звідки Еней і привіз її культ.

...і, Весту могутню на руки узявши,
Він із святилища й вічний вогонь із вінками виносить,—
(Переклад Михайла Білика)

каже Вергілій про Гекторового духа, після того як він порадив Енееві тікати. Тут чітко підкреслено різницю між вічним вогнем і самою Вестою, а також і її статуєю. Спенс, мабуть, не дуже уважно читав римських поетів, коли не зауважив цього місця.

запровадив Нума, доводять різні стародавні написи, в яких згадувано Pontificis Vestae⁷ [Вестиного жерця]. В Корінфі, у Вестиному храмі, також не було жодних статуй, самий тільки олтар, що на ньому складано богині офіри⁸. Та чи можна з цього висновувати, що в греків зовсім не було Вестиних статуй? В Афінах, у Прутанеї, стояла така статуя — поряд із статуєю Миру⁹. Ясеяни хвалилися, що на їхню статую, хоч вона стояла просто неба, ніколи не падає ані сніг, ані дощ¹⁰, Пліній згадує про статую сидячої Вести роботи Скопаса, що за його пам'яті містилася в Сервіліанському саду в Римі¹¹. Даймо, що тепер нам важко відрізнити Весту від простої весталки, але ж чи означає це, що стародавні греки та римляни теж не могли або й зовсім не хотіли розрізняти їх? Певні ознаки переконливо свідчать, що вони їх таки розрізняли. Берло, смолоскип, паладій лічать тільки рукам богині.

⁷ Lipsius, de Vesta et Vestalibus [Ліпсій, Про Весту і весталок], розд. 13.

⁸ Pausanias Corinth. [Павсаній, Корінф], розд. XXXV, стор. 198 за Кюновим вид.

⁹ Того ж автора. Attic. [Аттіка], розд. XVIII, стор. 41.

¹⁰ Polyb. Hist. [Полібій, Історія], кн. XVI, § 11; Oros. [Полібієві твори], т. II, стор. 443, за вид. Ернесті.

¹¹ Пліній, кн. XXXV, розд. 4, стор. 727 за Гардуїновим вид. «Скопас зробив знамениту статую сидячої Вести, що міститься в Сервіліанському саду». Мабуть, саме це місце мав на думці Ліпсій (De Vesta [Про Весту], розд. 3), пишучи: «Пліній свідчить, що Весту завжди зображали сидячою». Однак Ліпсієві не слід було робити з того, що Пліній каже про один твір Скопаса, загальне правило. Він-бо сам зауважує, що на монетах однаково часто знаходимо Весту і стоячу і сидячу. Цим зауваженням він виправляє, звісно, не Плінія, а свою власну помилку.

Тимпан, що ним її наділив Кодин, очевидно, пасував її тільки як богині землі, або ж Кодин сам добре не розумів того, що бачив¹².

Х

Відзначу ще одну рису, що дуже дивувала Спенса,— той подив показує, як мало він думав про межі поезії та малярства.

¹² Georg. Codinus de Originib. Constant. [Георгій Кодин, Про походження Константинополя], венец. вид., стор. 12. «Землю звано Гестією і зображувано як жінку з тимпаном, тому що в землі ховаються вітри». Свідас, запозичивши в Кодина цей образ,— якщо вони обидва не запозичили його ще в когось давнішого,— каже те саме: «Землю під найменням Веста зображувано як жінку з тимпаном, оскільки вона тримає в собі вітри». Обгрунтування трохи відгонить несмаком. Краще б він сказав, що землю зображувано з тимпаном, оскільки вона, на думку стародавніх людей, мала саме таку форму; «Постать її на тимпан схожа» (Плутарх, *De placitis Philos.* [Про погляди філософів], розд. 10, а також *De facie in orbe Lunae* [Про образ, що з'являється в орбіті місяця]). Якщо тільки Кодин не помилився або в постаті, або в назві атрибута, або ж і в тому, і в тому. Може, він просто не зумів якось краще назвати те, що Веста тримала в руках, або чув, що ту річ звать тимпаном, і уявляв собі її тільки як музичний інструмент, що ми звемо його барабаном. Однак «*tympana*» в римлянів був також певний різновид коліс:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae...

[Спиці в колеса й до воза обіддя з них точать
Селяни...

(Переклад Михайла Білика)
(Вергілій, *Георгіки*, кн. II, ряд. 444.)

Саме таке колесо нагадує мені та річ, що її тримає Веста на зображенні у Фабретті (*Ad Tabulam Iliadis* [Картини до Іліади], стор. 334), який вважає її за жорна.

«Що ж до муз, то дуже дивно,— каже він,— що поети так скупо їх змальовують, куди скупіше, ніж можна було б сподіватися — адже йдеться про таких близьких їм богинь»¹.

Це те саме, що дивуватися, чому поети, говорячи про муз, не вживають німої мови малярів. Наприклад, Уранія для поетів — муза астрономії; з її наймення, з її чину дізнаємося ми про її призначення. Митець, аби дати нам це збагнути, повинен зобразити її з паличкою, спрямованою на небесну баню; та паличка, те небо, та її постава — то все ознаки, що з них ми вичитуємо ім'я Уранії. Та коли поет хоче сказати, що Уранія вже давно заповіла смерть йому по зірках:

Долю його вже віддавна Уранія з зір відчитала...²
(Переклад Бориса Тена).

то чи має він, з поваги до маляра, додавати: «Уранія, з паличкою в руках, небесну баню перед собою мавши...»? Хіба це було б не те саме, що людина, яка може й повинна розмовляти вголос, водночас послуговувалася б ще й знаками, як німі в турецьких сералях?

Так само дивується Спенс, розмірковуючи про істоти, що втілювали моральні настанови, чи про тих богів, які, за античними повір'ями, керували вчинками й життям людським³.

«Варто зауважити,— каже він,— що римські поети про найкращі з тих істот розповідають куди менше, ніж можна було б сподіватися. Митці тут набагато щедріші, і хто хоче знати, як виглядали ті боги, му-

¹ Polymetis [Поліметис], діал. VIII, стор. 91.

² Стадій. Фіваїди, VIII, ряд. 551.

³ Polymetis [Поліметис], діал. X, стор. 137.

силь звертатися до монет римських імператорів⁴. Що правда, поети досить-таки часто змальовують ті істоти як живих людей, але про їхні атрибути, одяг і взагалі про їхній вигляд говорять дуже мало».

Коли поет персоніфікує абстракції, то він уже достатньо характеризує їх назвою і діями їхніми.

Митець не має таких засобів. Тому йому доводиться своїм персоніфікованим абстракціям надавати символічних прикмет, щоб їх можна було розпізнати. А що то прикмети якихось інших речей і означають вони теж щось інше, то й обертають абстракції в алегоричні фігури.

Постать жінки з вуздечкою в руці — втілення Помірності, — або ж інша, прихилена до колони, — втілення Постійності, — в мистецтві виступають як алегоричні істоти. Для поета ж помірність чи постійність не алегорії, а персоніфіковані абстракції.

Прикмети цих істот митець винайшов з необхідності. Як-бо ще міг він витлумачити, що має означати та чи інша постать? Але навіть що ж поетові накидати ті засоби, що їх митець ужив з необхідності, коли йому не конче до них удаватися?

Те, що так вражає Спенса, слід було б запровадити як правило для поетів. Їм не треба збагачувати себе тим, до чого малярі вдаються з необхідності. Вони не повинні заздрити засобам, що їх винайшло мистецтво, аби не відстати від поезії, не повинні вважати їх за найбільшу досконалість. Коли митець прикрашає якусь постать символічними прикметами, то тим самим він робить із неї вищу істоту. Якби ж поет удався до таких прикрас, то зробив би з вищої істоти просто ляльку.

⁴ Polymetis [Поліметис], діал. X, стор. 134.

Стародавні поети суворо дотримувалися цього правила, новітні ж полюбляють навмисне переступати його. Всі вигадані від них істоти ходять у масках, і ті, хто найкраще розуміється на таких маскарадах, найменше досягають головного, а саме: не можуть присилувати своїх героїв до чину, щоб через той чин схарактеризувати їх.

А втім, серед атрибутів, що їх митці надають своїм абстракціям, є деякі, гідні поезії і придатні до її вжитку. Я маю на гадці ті з них, що, власне, не ховають у собі нічого алегоричного — їх можна потрактувати як звичайне знаряддя, що ним ті істоти користалися б чи могли б скористатися, коли б вони діяли, як живі люди. Вузечка в руці Помірності, колона, що до неї прихилилася Постійність — алегорії, тому поетові вони не потрібні. Вага в руці Правосуддя вже не така алегорична, бо ж справедливо користуватися вагою — дійсно обов'язок правосуддя. Ліра ж чи флейта в музичних руках, спис у руках Марсових, молот і обдєньки в руках Вулканових уже зовсім не символи, а просто знаряддя, без якого ті істоти не могли б чинити того, що ми їм приписуємо. До таких атрибутів стародавні поети часом удавалися в своїх описах; на відміну від алегоричних я б назвав їх поетичними. Вони означають саму річ, тим часом як алегоричні — тільки щось подібне до неї⁵.

⁵ У картині, в якій Горацій змальовує необхідність і яка, либонь, з усіх картин стародавніх поетів найбагатша на атрибути (кн. I, ода 35):

З тобою скрізь тверда Неминучість іде,
В правиці мідній міцно затиснувши
Клинки і цвяхи, а разом з ними
Клямри залізні й сплав олив'яний...

(Переклад Андрія Содомори)

XI

Здається, граф Келюс теж вимагав, щоб поети прикрашали свої образи алегоричними атрибутами¹. Видно, що він більше розумівся на малярстві, ніж на поезії.

в цій картині, кажу, цвяхи, клямри й розплавлене оливо можна трактувати як засіб кріплення або як знаряддя тортур, отже, вони швидше належать до поетичних, аніж до алегоричних атрибутів. Але й у такій ролі вони видаються надміру важкими, і все це місце як на Горація дуже нудне. Санадан про нього каже: «Насмілюся зауважити, що цю картину, враховуючи всі її деталі, краще було б зобразити на полотні, аніж у героїчній оді. Мені видаються нестерпними оті знаряддя шибениці — цвяхи, клинки, клямри й розплавлене оливо,— я вважав за свій обов'язок звільнитися від них у перекладі, замінивши поодинокі деталі загальною ідеєю. Шкода, що поет потребував такого вправлення». Санадан виявив справді тонке чуття, тільки докази, що на них він спирається, хибні. Місце те погане не тому, що поетові атрибути нагадують «знаряддя шибениці», бо перекладач міг надати йому іншого тлумачення і знаряддя шибениці обернути в засіб кріплення, який уживають у будівельному мистецтві, а тому, що всі ті атрибути властиво призначені для ока, а не для слуху; коли ж уявлення, що ми їх повинні одержувати за допомогою очей, звернені до нашого слуху, то нам доводиться більше напружувати увагу, і все одно ми не досягаємо потрібної чіткості.

Між іншим, розгляд наведеної вище строфи з Горація нагадує мені кілька Спенсових помилок, які свідчать, що він не

◇

¹ Аполлон передає вимите й набальзамоване Сарпедонове тіло Смерті й Снові, щоб вони віднесли його на батьківщину (Іліада, XVI, 681—682):

Потім узяти його вожаєм доручив бистролетним —
Снові і Смерті, близнятам,

(Переклади з «Іліади» тут і далі
Бориса Тена)

Келюс радить цю поетичну вигадку маляреві, проте зауважує: «Шкода, що Гомер не залишив нам ніяких згадок про

Однак його праця, де поставлено цю вимогу, на-
штовхнула мене на важливі висновки; найголовніші
з них я й наведу тут, щоб краще їх обміркувати.

вельми докладно тлумачить стародавніх поетів, на яких посилає-
ться в своїй книзі. Наприклад, про картину, що її римляни вва-
жали зображенням Вірності або Чесності (діал. X, стор. 145),
він каже: «Римляни звали її «Fides» [«вірність»], а як ще й
додавали епітет «sola Fides» [«виняткова вірність»], то хотіли,
мабуть, висловити ним вищий ступінь цієї властивості — те,
що ми визначаємо словом «щира» (по-англійському «downright
honesty»). Її зображають з відвертим обличчям і в тонкому,
сливе прозорому одязі. Тому Горацій, що в одній своїй оді зве
її «вбраною в тонку одягу», допустився трьох доволі-таки гру-
бих помилок. По-перше, дарма він гадає, ніби слово «sola» —
якийсь особливий епітет, що ним римляни наділяли богиню Вір-
ності. В обох уривках з Лівія, що їх Спенс наводить на доказ
(кн. I, § 21; кн. II, § 3), воно виступає в звичайному своєму
значенні — «виняткова». В одному з цих місць критики навіть
сумніваються в слові «soli» і вважають, що воно попало сюди
з вини переписувача, під впливом наступного слова «solenne».
В другому місці йдеться вже не про Вірність, а про Невин-
ність, Бездоганність, «Innocentia». По-друге, у наведених рядках,
а саме в тридцять п'ятій оді першої книги, Горацій начебто
додає Вірності епітет «убрана в тонку одягу»:

Te spes, et albo gara fides colit
Velata rapno.

[Надія й Вірність рідкісна в білому
Вбранні тебе шанують.

(Переклад Андрія Содомори)]

Справді слово «garus», «рідкісний» означає також і «тон-
кий», однак тут воно виступає в значенні «що рідко трапляє-



атрибути, які в його добу надавали Снові. Щоб надати цьому
богові ознак, нам залишаються тільки його вчинки, а вкороно-
вуємо ми його маками. Однак ці уявлення належать до новітньої
доби; перше з них трохи нам допомагає, проте ним годі скорис-
татися в цьому випадку, де саме квіти здаються мені недореч-
ними, зокрема на постаті, що творить разом із Смертю одну

Митець, на графову думку, повинен ближче ознайомитися з наймальовничішим серед поетів, із суперником самої природи — Гомером. Мовляв, який багатий, не торканий ще матеріал на прегарні картини дає

ться» і стосується самої Вірності, а не її одягу. Спенс мав би рацію, якби поет сказав: «*Fides raro velata ranno*» [«Вірність, у тонкий одяг загорнена»]. По-третє, десь в іншому місці Горацій начебто назвав Вірність чи Чесність «прозорою», вкладаючи в цей епітет такий зміст, як ми звичайно вкладаємо в товариське запевнення: «Я хтів би, щоб ви читали в серці моему». Такий зміст будімо має рядок з вісімнадцятої оди першої книги:

Arganique Fides prodiga, pellucidior vitro.

[Вірність, за скло прозоріша, що таємниці зраджує.

(Переклад Андрія Содомори)]

Але як можна так захопитися одним-однісіньким словом? Хіба «*Fides arganī prodiga*» [«Вірність, що розкидається таємницями»] — правдива Вірність? Може, швидше Зрадливість? Саме про неї, а не про Вірність каже Горацій, що вона прозора, як скло, бо кожному сторонньому погляді виказує таємниці, їй довірені.



групу» (див. *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Vergile, avec des observations générales sur le Costume* [Картини, виведені з Гомерових «Іліади» й «Одіссеї» та Вергілієвої «Енеїди», разом із загальним оглядом уборів], Париж, 1757—1758). Це все одно, що вимагати від Гомера, аби він удався до якоїсь із тих дрібних прикрас, що найбільше суперечать його величній манері. Найхитромудріші атрибути, що їх він міг би надати Снові, не так докладно схарактеризували б його, не викликали б у нас такого яскравого образу, як та єдина риса, що він її надав цьому богові, а саме — зробив його близням Смерті. Нехай би митець спробував передати цю рису, і йому не треба було б ніяких інших атрибутів. Стародавні митці справді зображали Смерть і Сон подібними одне до одного, як звичайно й бувають подібні близнята. На одній скриньці з кедрового дерева в храмі Юнони в Елісі їх зображено як хлопчиків, що спочивають в обіймах Ночі. Тільки що один був білий,

історія, що її зобразив Гомер, і наскільки досконалішим був би твір у митця, якби він пильно дотримувався всіх деталей, що їх помітив великий грек.

Як бачимо з цієї поради, граф не розрізняв тих двох видів наслідування, що про них говорено вище. Митець, мовляв, повинен не тільки наслідувати те, що наслідував поет, але й запозичати в нього всі деталі; тобто він має використати поета не просто як розповідача, а саме як поета.

Та коли цей другий спосіб наслідування так принижує поета, то чому він не принизить так само й митця? Коли б до Гомера була низка таких картин, як

а другий чорний; перший спав, а другий здавався сплячим, і в обох були переплетені ноги. Саме так, здається мені, треба перекласти Павсанієві слова (Elias [Еліда], розд. XVIII, стор. 422 за Кюновим вид.): «ἀμφότεροι δίστραμμενοὺς τοὺς ποδᾶς» — «із стопами, врізnobіч зверненими», а не «з кривими ногами», чи, як віддає цей вираз по-французькому Гедуен: «les pîres contrefaits», «з потворними ногами». Що мали б тут означати криві ноги? А переплетені ноги, — звичайно, постава сплячої людини, і Сон у Мафеї (Raccol. Pl. [Збірка стародавніх пам'яток], табл. 141) саме так і лежить. Новітні митці цілком знехтували подібність між Сном і Смертю, що її ми бачимо в митців стародавніх; тепер повелось зображати Смерть у вигляді кістяка або ж щонайбільше кістяка, обтягнутого шкірою. Тому Келюс насамперед мав дати раду митцям, як їм слід зображати смерть — за стародавнім звичаєм чи за новітнім. А втім, він, здається, прихильніший до новітнього, бо ж уявляє собі смерть такою постаттю, що до неї інша, вкоронована квітами, не вельми пристає. Але чи подумав він, який недоречний був би цей новітній образ у гомерівській картині? І як він не вжахнувся на саму цю думку? Я ніяк не можу погодитись, що маленька металева статуетка, яка зображає лежачого кістяка, що рукою сперся на урну (Spence's Polymetis [Спенсів Поліметис], табл. XLI), — справді античний твір. Принаймні Смерть вона напевне не могла зображати, бо стародавні люди інакше собі її уявляли. Навіть їхні поети ніколи й гадки не мали змальовувати Смерть у такому відразному вигляді.

граф Келюс хотів мати після нього, і ми б знали, що поет за тими картинами написав свої твори, то хіба б ми не стали набагато менше захоплюватися ним? Чого ж тоді виходить, що ми не перестаємо шанувати митця, хоч би він навіть нічого більше не зробив, тільки перевтілив поетові слова у фігури й фарби?

А причина, мабуть, ось у чому: в митця виконання видається нам важчим, аніж задум, а в поета, навпаки, задум — важчим, аніж виконання.

Якби скульптура навела Вергілія на гадку зв'язати Лаокоона й дітей зміями докупи, то він не мав би великої заслуги, бо не зробив би того, що ми вважаємо за найвидатніше і найістотніше в його мистецтві. Створити-бо спершу цей образ в уяві куди важливіше, аніж потім віддати його в слові. І навпаки, якби митець запозичив цей образ у поета, то ми все ж таки признали б йому велику заслугу, хоч навіть задум був би і не його власний. Віддати-бо щось у мармурі набагато важче, аніж у слові, отож ми завше схильні вибачити митцеві якусь ваду в задумі, коли добачаємо особливу вартість у виконанні.

Бувають навіть випадки, коли митець більшу заслугу має, наслідуючи природу через поетові твори, аніж тоді, як бере за взірць її саму. Маляр, що зобразить чудовий краєвид за Томпсоновим описом, зробить більше за того, хто відтворить його безпосередньо з природи. Останній має вже перед собою готовий образ, а першому треба спочатку так напружити свою уяву, щоб той образ виник у нього перед очима. Останній створює прекрасне з живих, відчутних вражень, а перший — з непевних і нечітких уявлень, викликаних довільними знаками.

Однак, коли ми так легко вибачаємо митцеві несаможиттєвість задуму, то так само легко в митця мала

розвинутися байдужість до нього. Адже бачивши, що задум ніколи не може стати окрасою його і що найбільшу хвалу він здобуває виконанням, митець не буде сушити собі голови тим, чи задум його старий чи новий, чи його використано тільки раз чи багато разів, чи він належить йому чи комусь іншому. Він замкнувся у вузьке коло небагатьох, звичних йому й публіці сюжетів і всю свою винахідливість спрямував на те, аби змінювати відоме й шукати нових варіантів у старому. Саме такого значення підручники малярства надають слову «задум». Бо хоч вони й поділяють задуми на мистецькі й поетичні, та все ж навіть поетичні задуми не мають у них на меті пошуків самої теми, а тільки черговість або виразність зображення². Це задум, але не задум цілого, а лише окремих частин і їхнього взаємного розташування. Це задум, але того нижчого кшталту, що його Горацій радив трагічному поетові³:

Важко — загальновідоме сказати по-новому; вже легше
Дію з пісень Іліади ти виведеш сам драматичну,
Ніж подаси щось нове, незнане й немовлене досі.

(Переклад Бориса Тена)

Радив, кажу, а не ставив за обов'язок. Радив, як легший, зручніший і досяжніший для нього спосіб, а не вважав його за обов'язковий, найкращий, найшляхетніший.

Справді, поет, що трактує якусь відому історію чи відомі характери, має велику перевагу. Він може поминути сотні нудних дрібниць, що в іншому разі

² Betrachtungen über die Malerei [Думки про малярство], стор. 159 і далі.

³ Послання до Пісонів, ряд. 128—130.

були б необхідні, аби збагнути ціле; і що швидше він стане зрозумілий слухачам своїм, то швидше їх зуміє зацікавити. Таку саму перевагу має й митець, коли нам його задум знайомий, коли з першого погляду ми впізнаємо мету й ідею всього твору, коли ми не тільки бачимо, як розмовляють герої, але й чуємо, що вони кажуть. Сила враження залежить від першого погляду, і коли з першого погляду нам доводиться напружено міркувати і вгадувати, то наше прагнення дістати якусь поживу для душі гасне; щоб помститися на незрозумілому митцеві, ми чіпляємось до його виконання, і бідний він буде, коли задля виразності знехтував красу! Тоді ми не знаходимо нічого, що б нас примусило спинитися перед його твором; те, що ми бачимо, нам не подобається, а на яку думку воно має напровадити, ми не знаємо.

Отже, ми бачимо, що, по-перше, вигадка й самостійність задуму — далеко не найголовніше завдання митця і, по-друге, що знаний сюжет полегшує і підсилює враження від його твору. І мені здається, що причину митцевої нехоті до нових сюжетів слід би шукати не там, де її шукає граф Келюс, — не в митцевих лінощах і невігластві, не в труднощах техніки мистецтва, що вимагає, мовляв, надто багато часу й зусиль. Ми знайдемо її глибше обґрунтування, і, може, те, що спершу здавалось нам обмеженням у мистецтві, що перешкоджало нам утішатися з нього, треба похвалити в митцеві як розумну й потрібну стриманість. Я не боюся, що досвід спростує мене. Малярі подякують графові за добру пораду та навряд чи скористаються нею так безоглядно, як він сподівається. А якби скористалися, то років за сто треба було б іншого Келюса, щоб він відновив у пам'яті митців давні сюжети й повернув їх до тієї царини, де інші до них

заживали великої слави. Чи, може, хочуть, щоб широкий загал був такий самий учений, як той, хто зуби з'їв на книжках? Щоб він знав усі історичні й легендарні сцени, що можуть стати за тему до гарної картини? Я згоден, що митці вчинили б краще, коли б від Рафаелевих часів вибрали собі за настільну книгу Гомера, а не Овідія. Та коли вже так не сталося, то хай загал іде своїм шляхом, і не треба робити йому втіху меншою, ніж вона має бути, щоб лишитися-таки втіхою.

Протоген намалював Арістотелеву матір. Я не знаю, скільки філософ заплатив йому за портрет. Але чи то замість платні, чи на додаток до платні він дав йому добру пораду, що вартувала більше за платню, бо я не можу собі навіть уявити, щоб то були просто лестощі. Зваживши потребу мистецтва бути зрозумілим для всіх, Арістотель порадив митцеві зобразити подвиги Олександра Македонського — про ті подвиги говорив тоді весь світ, і філософ передбачив, що вони лишаться і в пам'яті нащадків. Однак Протогенові не стало розуму послухатися тієї поради; *«impetus animi et quaedam artis libido»*, — каже Пліній⁴, якась зарозумілість, властива митцям, жадоба дивного й незнаного вабила його до зовсім інших сюжетів. І він радше малював історію якогось Яліса⁵ чи якоїсь Кідіпи, про яких тепер годі сказати, що вони собою являли.

⁴ Кн. XXXV, розд. 36, стор. 700 за Гардуїновим вид.

⁵ Річардсон називає цей твір, бажаючи пояснити правило, що на картині ніякі сторонні речі, хоч які б вони були довершені, не повинні відвертати глядачевої уваги від головної фігури. «Протоген, — каже він, — намалював у своїй славетній картині «Яліс» куріпку, і то так майстерно, що вона видавалась живою, і вся Греція її подивляла; та оскільки вона, на шкоду головній

ХІІ

У Гомера спостерігаємо два види істот і подій: видимі й невидимі. Цієї відмінності в малярстві досягнути не можна: там усе видиме, і видиме в однако-вий спосіб.

Отже, коли граф Келюс розглядає картини видимих дій у нерозривному зв'язку, коли він у картинах змішаних дій, що в них беруть участь видимі й невидимі істоти, не показує і, очевидно, не може показати, де треба розташувати ті невидимі істоти, щоб їх бачили тільки глядачі й не зауважили особи, які діють на картині, принаймні, щоб здавалося, ніби вони їх не зауважують, то природно, що в цілій низці картин і в багатьох окремих картинах має бути безліч заплутаного, незрозумілого й суперечливого.

дії, привертала всі погляди, митець знищив її (Traité de la Peinture [Трактат про малярство], т. I, стор. 46). Річардсон помилився. Та куріпка була не в «Ялісі», а на іншій картині Протогеновій, що звалася «Сатир на відпочинку» чи «Сатир на дозвіллі», «Σατυρος ἀνιπαυόμενος». Я навряд чи помітив би ту помилку, що трапилася через хибно витлумачене одне місце в Плінія, коли б не знайшов її і в Меврізії (Rhodi [Родос], кн. I, розд. 14, стор. 38): «На тій картині, що й Яліс, був зображений Сатир із сопілкою, якого звать «Сатир на дозвіллі». Те саме надibuємо і в пана Вінкельмана (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bild. [Про наслідування грецьких творів у малярстві та скульптурі], стор. 56). Власне, автором тієї історії з куріпкою був Страбон, але він чітко розрізняв Яліса і Сатира, що прихилився до колони, на якій сиділа куріпка (Книга XIV, стор. 750 за Ксиландровим вид.). Меврізій, Річардсон і Вінкельман хибно зрозуміли Плінія (Кн. XXXV, розд. 36, стор. 699), не зауваживши, що в нього мова йде про дві різні картини — про ту, через яку Деметрій не здобув міста, бо не схотів нападати на нього, знаючи, що вона там зберігається, і про другу, яку Протоген намалював під час облоги. Перша була «Яліс», а друга — «Сатир».

Та, зрештою, цю хибу можна було б ще виправити з книгою в руці. Але гірше те, що, згладжуючи відмінність між невидимими й видимими істотами, ми втрачаємо водночас усі характерні риси, які підносять цей вищий вид істот, невидимі, над видимими.

Наприклад, коли боги, обмірковуючи долю троянців, не доходять згоди і зчиняють бійку, то в поета¹ вона відбувається за лаштунками, і це дає волю фантазії, розширює сцену, дозволяє уявити собі богів та їхні дії якими завгодно великими й неподібними до буденних людських учинків. Маляр же, навпаки, мусять показувати видимі сцени, що їхні окремі необхідні деталі правитимуть нам за мірило до осіб, яких зображено на картині. Мірило те весь час буде в нас перед очима і робитиме вищі істоти непропорційними до всього: замість бути великими, як у поета, на полотні митцевому вони видаватимуться нам страхотливими.

Мінерва, що на неї в тій бійці найперше нападає Марс, відступає назад і дужою рукою піднімає з землі великого чорного каменя, якого з давніх-давен люди цілою громадою викотили, щоб ним позначити межу:

Трохи назад відступивши, вона каменюку схопила
Чорну, велику, що в давнину її в поле
Ціла громада людей прикотила межу позначити.

Аби уявити собі, який той камінь був завбільшки, треба згадати, що Гомер зображав своїх героїв удвічі дужчими за найдужчу людину свого часу, а ті люди, що їх знав замолоду Нестор, були ще дужчі. Отже, я питаю: якої ж статури має бути Мінерва, коли вона шпурляє в Марса такого великого каменя, що його

¹ Іліада, XXI, ряд. 385.

поставила на межу ціла громада чоловіків за часів Несторової молодості? Як зобразити її пропорційною до величини каменя, то щезне вся дивовижність: бо що ж дивного, коли людина, втричі більша за мене, кине й камінь, утричі більший, аніж кину я? Коли ж зобразити богиню непропорційно малою порівняно з каменем, то на картині впадатиме в око видима неправдивість, і холодним міркуванням, що богиня повинна мати надприродну силу, ми не врятуємо її від неприємного враження. Бо там, де я бачу велику дію, я хочу бачити й велике знаряддя, що ту дію виконувало.

І Марс, повалений додолу тим величезним каменем, закриває тілом своїм сім десятин.

Сім десятин він закрив, простягнувшись...

Маляр не може надати богові такого велетенського зросту. А як не зобразити його таким великим, то на землі лежатиме не Гомерів Марс, а звичайний собі вояк ².

² Цю невидиму бійку богів наслідував і Квінт Калабр у своїй дванадцятій книзі (ряд. 158—185) з очевидним наміром поліпшити першотвір. Річ у тім, що граматикові здалося, начебо богові падати на землю від каменя непристойно. Що правда, в нього боги теж шпурляють одне в одного скелі, відриваючи їх від гори Іди, проте скелі ті розсипаються на пісок, коли влучають у їхні безсмертні тіла:

...Уламки

Скель від підгір'я руками вони відривали
Й кидали гучно одна їх на одну, вони ж розсипались,
Наче пісок, не завдавши ніякої шкоди
Божому тілу...

(Переклад Бориса Тена)

Ця вигадка тільки шкодить головному. Вона підносить наше уявлення про тіло богів, зате робить кумедною зброю, що

Лонгін каже, що йому часто видається, ніби Гомер хотів піднести своїх людей до богів, а богів принизити до людей. У малярстві справді відбувається таке приниження. На картині зникає геть усе, що в поета підносить богів над богоподібними людьми. Гомер завше робить богів більшими на зріст, дужчими, меткішими навіть за найкращих своїх героїв³: на картині ж вони не повинні перевищувати звичайні людські межі, і Юпітер та Агамемнон, Аполлон та Ахілл, Аякс та Марс стануть там зовсім однакові, їх можна буде розпізнати хіба що з якихось зовнішніх умовних ознак.

Коли треба показати нам, що на картині те чи інше має бути невидиме, в малярстві послуговуються

її вони вживають. Коли боги шпурляють одне в одного каменями, то ті камені повинні робити їм боляче, а то боги видадуться нам пустотливими дїтлаками, що кидаються грудками землі. Отже, старий Гомер завше виявляється мудріший, і всі закиди, що їх роблять йому нудні критики, всяке змагання, що на нього зважуються менші генії, мають один наслідок: ще в кращому світлі показують його мудрість. Хоч я не стану заперечувати, що Квінт, наслідуючи Гомера, здобувся й сам на цілу низку чудових деталей. Але деталі ті не пасують спокійній Гомеровій величі; вони радше додали б шани якомусь полум'яному новітньому поетові. Вельми промовистою видається мені ось яка деталь у Квінта: крику богів, що досяг аж до неба й долинув у пекло, що від нього задрижали гори, міста й кораблі, тільки люди не вчули. Крик був такий могутній, що мізерний орган слуху людського не міг його сприйняти.

³ Що Гомер робив своїх богів дужими й меткими, певне, не заперечить навіть той, хто бодай раз переглянув його поеми. Та, може, не кожному відразу спадуть на думку приклади, з яких видно, що поет надавав їм ще й незвичайного зросту, набагато більшого за людський. Отже, на доказ цього я нагадаю, крім уже наведеного вище місця про Марса, що, впавши, простягся на сім десятин, ще Мінервин шолом, що під ним могло сховатися стільки вояків, скільки виставляють у похід сто міст (Іліада, XVIII, ряд. 744), Нептунову ходу (Іліада, XIII,

легенькою хмаринкою, яка закриває те невидиме від осіб, що діють на картині. Ту хмаринку, либонь, запозичено в самого Гомера. Бо коли серед запеклого бою хтось із головніших героїв попадає в небезпеку, з якої може його врятувати тільки божа сила, то в поета бог-заступник огортає його густим туманом або пільмою і виводить з небезпеки, так, як Венера рятує Паріса⁴, Гефест — Ідея⁵, Аполлон — Гектора⁶. І Келюс ніколи не забуває порадити маляреві той туман чи ту хмарку як найкращий засіб, коли треба зобразити таку подію. Але ж хіба не ясно кожному, що в поета огорнути в туман чи в пільму — це тільки поетичний

ряд. 20), а надто ті рядки з опису щита, де Марс і Мінерва ведуть військо обложеного міста (Іліада, XVIII, ряд. 516—519):

Вийшли вони. На чолі їх — Арей і Паллада Афіна,
Йшли золоті вони і в золотому одінні обоє,
Збройні, величні, прекрасні, як справжні богове, усюди
Зразу помітні, бо люди від них були нижчі багато.

Навіть Гомерові коментатори, і давні, й новітні, не завжди, либонь, пам'ятають про незвичайну статуру його богів — це добре видно з тих пояснень, що ними вони вважають за потрібне виправдати величезний Мінервин шолом (див. згадане місце у Кларковому-Ернестовому виданні Гомера). Але якщо уявити собі Гомерових богів завжди такими завбільшки, як їх зображають на полотні в оточенні смертних, то від їхньої величі майже нічого не залишиться. Та коли малярству не дозволено надавати богам такої незвичайної статури, то в скульптурі до певної міри цього можна досягти, і я певен, що стародавні майстри запозичили в Гомера не тільки образи богів, але й велетенські розміри, як то часто бачимо в їхніх статуях (Геродот, кн. II, стор. 130 за Веселевим вид.). Свої міркування про велетенське взагалі і про те, чому в скульптурі воно справляє враження, а в малярстві ні, я відкладаю до іншого разу.

⁴ Іліада, III, ряд. 381.

⁵ Іліада, V, ряд. 23.

⁶ Іліада, XX, ряд. 444.

образ, що означає зробити невидимим? Отож я завжди чудувався, бачивши, як хтось здійснював цей поетичний образ і вводив у картину правдиву хмару, що за нею, як за параваном, ховався герой від своїх ворогів. Звісно, поет не це мав на думці. Наслідувати його так — означає виходити за межі малярства, бо хмара тут тільки ієрогліф, просто символічний знак, що не робить рятованого героя невидимим, а лише застерігає глядача: «Вам треба уявити собі його невидимим!». Хмара тут не краща за писані цидулки, що їх на давніх готських картинах домальовували біля вуст тих, кого зображали.

Щоправда, Ахілл у Гомера ще тричі прохромлює списом густий туман, коли Аполлон ховає від нього Гектора⁷:

Тричі проткнув він той морок...

Але й це мовою поезії означає тільки одне: Ахілл помітив, що ворога вже перед ним нема. Насправді Ахілл не бачив ніякого туману, і вся штука полягає в тому, що боги, аби зробити героїв невидимими, не ховали їх у туман чи в хмару, а швидко забирали геть. І тільки щоб показати, як прудко все те відбувалося, так прудко, що око людське не могло нічого помітити, поет спочатку огортав героя туманом; не тому, що замість тіла героєвого видно було туман, а тому, що річ, огорнену туманом, ми вже вважаємо за невидиму. До того ж, часом він чинить навпаки і, замість робити невидимим героя, осліплює його ворога. Так Нептун осліплює Ахілла, коли рятує від його вбивчої руки Енея і одним ментом переносить його з місця бою

⁷ Іліада, XX, ряд. 446.

далеко назад⁸. Насправді ж у цьому випадку Ахілл так само не спігне, як і в попередньому героя не огортає туман, поет уживає й першого й другого засобу тільки, щоб краще показати, як неймовірно швидко бог забирає героя, чи, кажучи буденною мовою, як швидко герой зникає.

Однак малярі стали вдаватися до гомерівської хмарки не тільки там, де її вживав або міг уживати сам поет, тобто щоб показати, як хтось зникає чи стає невидимим, але скрізь, де глядач має спостерегти на картині те, чого не повинні бачити або всі інші зображені там особи, або частина їх. Мінерву бачив тільки сам Ахілл, коли вона стримала його, аби він не образив Агамемнона. Щоб змалювати це, каже Келюс, немає іншого способу, як тільки затулити її хмаркою від решти героїв, що зібралися на раду. Цілком усупереч духові поета. Адже бути невидимим — природний стан богів; для цього не треба нікого ані засліплювати, ані огортати туманом⁹, навпаки, простий смертний аж тоді побачить бога, як його зір

⁸ Іліада, XX, ряд. 321.

⁹ Щоправда, іноді в Гомера й боги закутуються в хмару, але тільки тоді, як хочуть, щоб їх не побачили інші боги. Наприклад, в Іліаді (XIV, ряд. 282), коли Юнона й Сон, «звинені в хмару», вирушають до Іди, лукава богиня найбільше дбає про те, аби її не спостерегла Венера, що дала їй свій пояс на зовсім іншу подорож. В тій самій книзі (ряд. 344) Юпітер, що запалився жагою до своєї дружини, теж мусить огорнутися золотою хмаркою, аби перемогти її соромливий опір:

Що ж ще було б, якби хто із богів, одвічно живущих,
Разом на ложі угледів обох нас...

Вона боїться, що її побачать не люди, а боги. І коли в Гомера кількома рядками нижче Юпітер каже:

проясніє, здійметься понад буденністю. Отже, на тому не край, що в малярів хмарка довільна, а не природна прикмета: та довільна прикмета не має навіть чіткого змісту, що його саме як прикмета могла б мати, бо ж малярі вживають її і коли треба зробити видиме невидимим і коли треба показати невидиме видимим.

ХІІІ

Якби Гомерові твори були цілком утрачені, якби від його «Іліади» та «Одіссеї» не лишилося нічого, крім низки картин, як їх із поетових описів виводить Келюс, і якби навіть ті картини були творами найкращих малярів, чи змогли б ми скласти з них таке уявлення, як маємо тепер, я вже не кажу про поета взагалі, але бодай про його мистецький хист?

Спробуємо переконатися на першій-ліпшій картині — хоч би на картині моровиці¹. Що ми побачимо на полотні маляревому? Трупи, вогнища, ледь живих людей, що пораються біля тих, хто вже помер, розгні-

Геро, не бійся! Ніхто із богів чи мужів земнородних
Нас не побачить, такою-бо я огорнув золотою
Хмарою нас, що й Гелій нічого крізь неї не вгледить...

то з цих його слів зовсім не випливає, що аж та хмарка має сховати Юнону від людського ока, а тільки, що в тій хмарці вона буде така сама невидима іншим богам, як без неї завжди невидима людям. Або коли Мінерва (Іліада, V, 845) одягає Плутонів шолом, що так само ховає її, як і хмарка, то зовсім не на те, щоб її не бачили троянці,— вони-бо й так її не бачать або бачать у Сфенеловому образі,— а на те, аби її не впізнав Марс.

¹ Іліада, I, ряд. 44—53 — Tableaux tirés de l'Iliade [Картини, виведені з Іліади], стор. 70.

ваного бога на хмарі, що метає стріли. Найбільше багатство цієї картини видалося б мізерією в поета. Бо коли б довелося відновлювати за нею Гомерів текст, то він би вийшов у нас ось який: «Тоді Аполлон розгнівався і став метати стріли в греків. Багато греків загинуло, і тіла їхні спалено». А тепер прочитаємо самого Гомера:

Із верховин олімпійських зійшов він, розгніваний серцем,
Маючи лук за плечима й тугий сагайдак, весь закритий.
Стріли у гнівного бога за спиною враз задзвеніли,
Щойно він рушив, а йшов він, од темної ночі хмурніший.
Сівши здаля кораблів, тугу тятиву натягнув він —
Дзенькіт страшний луною від срібного лука розлігся.
Спершу він мулів почав та бистрих собак улучати,
Потім уже й на людей він кидати став гіркосмольні
Стріли. Скрізь похоронні вогні безустанно палали.

Наскільки життя перевершує картину, настільки поет переважає тут маляра. Розгніваний Аполлон з луком і сагайдаком сходить з вершини Олімпу. Я не тільки бачу, але й чую, як він іде. Кожному крокові втретє брязкіт стріл за плечима в розгніваного бога. Він ступає, немов сама ніч. Ось він сідає навпроти кораблів і пускає першу стрілу — як страшно дзвенить срібний лук! — у мулів та собак. Тоді вражає затруєними стрілами й самих людей, і скрізь починають палахкотіти вогнища з трупами.

Неможливо жодною іншою мовою віддати музику, що лунає в поетових словах. Так само неможливо відчутти її з полотна митцевого — а тим часом це ще тільки незначна перевага, що її має поезія над мистецтвом. Головна ж її перевага ось яка: поет підводить нас цілою низкою картин до того, що маляр, у нього запозичивши, зображує на полотні.

Та, може, моровиця — не вигідний сюжет для маляра? Візьмімо інший, приємніший на око — богів,

що, бенкетуючи, радять раду². Відкритий золотий палац, невимушені гурти прекрасних величних постатей, вічно юна Геба з келихом у руках слугує богам. Яка архітектоніка, скільки світла й тіней, які контрасти, яка розмаїтість вислову! Звідки починати дивитися і де зупинитися в захваті? Коли нас маляр так причарував, то що ж ми вчитаемо в поета! Я розгортаю книгу і бачу, що мене обдурено. Знаходжу чотири гарні рядки, що могли б правити за підпис до картини, переповідаючи її зміст, але самої картини не становлять:

Радили раду боги, у Зевсовій сидя господі
На золотому помості, і юна володарка Геба
Нектар усім розливала, вони ж золоті піднімали
Келихи в честь один одного і поглядали на Трою.

Не згірше міг би сказати якийсь Аполлоній чи ще пересічніший поет, і Гомер тут настільки нижчий за маляра, наскільки в першому випадку маляр був нижчий за поета.

До того ж, Келюс у цілій четвертій книзі «Іліади» не знаходить більше жодної картини, крім змалюваної в цих чотирьох рядках. «Хоч четверта книга,— каже він,— і рясніє різноманітними закличками до наступу, багатством блискучих і своєрідних характерів, хоч поет напрочуд майстерно змалював натовп, готовий кинутися вперед, а все ж на сюжет маляреві вона ніяк не надається». Він міг би додати до цього: не надається, хоч яка багата на те, що ми звемо поетичними картинами. Справді-бо, в жодній книзі їх немає стільки і таких чудових, як у четвертій. Що може бути прекрасніше й знадливіше за картину, де Пан-

² Іліада, IV, ряд. 1—4 — Tableaux tirés de l'Iliade [Картини, виведені з «Іліади», стор. 30.

дар, Мінервою, під'юджений, порушує замирення і пускає стрілу в Менелая? Або за ту, де змальовано наближення грецького війська? Або за його сутичку з троянцями? Або за Улісів подвиг, коли він мстить за смерть свого Лівка?

Однак що ж впливає з того, що багатьма кращими Гомеровими картинами маляр не може скористатися? Що він, навпаки, може запозичити картини звідти, де, властиво, в поета їх немає? Що ті картини, якими маляр може скористатися, були б у поета дуже бідні, якби він не показував у них куди більше, аніж маляр може з них запозичити? Що з цього впливає, як не заперечення того питання, що я поставив на початку розділу? А саме — що з маляревих творів, котрим за сюжет правила б Гомерова поезія, хоч як їх було б багато і хоч які вони були б довершені, ми не могли б скласти ніякого уявлення про Гомерів мистецький хист.

XIV

А коли так, коли придатний маляреві поетичний твір сам може бути не мальовничий, і, навпаки, дуже мальовничий поетичний твір може не надаватися на сюжет до картини, то відпадає й думка графа Келюса, який хоче, щоб за спробний камінь для поетів була придатність їхніх творів на сюжети малярам і щоб поетичний хист міряли кількістю картин, що їх поети малярам доставили¹.

¹ Tableaux tirés de l'Illiade [Картини, виведені з «Іліади»]. Переднє слово, стор. V. «Завжди так буває, що чим більше

Негаразд було б замовчувати цю Келюсову думку — адже тоді б її почали вважати за правило. Мільтон перший став його невинною офірою. Бо, здається, зневажливий графів відгук на нього справді був проказаний не стільки національним смаком, як тим правилом. «Втрата зору, — каже він, — то, мабуть, найбільша подібність у Мільтона з Гомером». Звісно, Мільтон не наповнить картинних галерей. Та якби я мав своїм внутрішнім зором бачити тільки те, що бачу очима, то я ладен був би осліпнути, аби тільки позбутися такої обмеженості.

«Втрачений рай», — безперечно, перша епопея після Гомера, хоч як мало дає вона маляреві, — так само, як, скажімо, опис мук Христових не є поемою, хоч у ньому дослівно немає рядка, що не став би сюжетом до картин багатьох великих малярів. Євангелісти переповідають події просто й сухо, та все ж маляр користується багатьма подробицями з їхніх оповідань, хоч у них нема й проблиску поетичного генія. Бувають події, що їх можна змалювати, і бувають такі, що до цього не надаються. Історик може розповісти про ті перші так само сухо, як поет — мальовниче про другі.

Коли ж хтось дивиться на цю справу інакше, то тільки через те, що його збила на манівці двозначність слова «мальовниче». Поетична картина — це не конче та, що її маляр може віддати на полотні, а кожна риса, кожне поєднання кількох рис, завдяки яким

достачає нам поема картин і сцен, тим більша її поетична вартість. Це й навело мене на думку, що підрахунок картин у різних поемах допоможе визначити порівняльні вартості окремих поем і окремих поетів. Кількість і вид картин, що їх нам дають ті великі твори, можуть правити за своєрідний спробний камінь, чи, радше, чутливі ваги, які визначають вартості поем і геній творців їхніх».

річ у поета оживає настільки, що ми її сприймаємо чіткіше, аніж слова, на її опис зужиті. Оце й є те, що ми звемо словом «мальовниче», звемо картиною, бо ж воно наближає нас до тієї ілюзії, на яку особливо здатне малярство, до ілюзії, що найперше й найлегше виникає, коли ми дивимося на картину, створену від маляра².

XV

Та, як показує досвід, поет може довести до такого ступеня ілюзії не тільки речі видимі, але й уявні. А коли так, то митець мусить відмовитись від цілої низки картин, поетові приступних. В оді Драйдена до дня святої Цецілії багато музичних картин, що їх годі зобразити пензлем. Та я не буду більше зупинятися на таких прикладах, бо з них кінець кінцем випливає тільки одне: що фарби — то не згуки, а вуха — не очі.

Зупинюся краще на видимих образах, що однаково приступні поетові й маляреві. Де ж причина, що

² Те, що ми звемо поетичними картинами, стародавні греки називали фантазіями — згадаймо хоч би Лонгіна. А те, що ми звемо в тих картинах ілюзією, в них звалося наочністю. Тому хтось із них, як переповідає нам Плутарх (Егот. [Моральні твори], т. II, стор. 1351 за вид. Генр. Стеф.), сказав: «Поетичні фантазії через свою наочність є снами людини, що не спить». Я б дуже хотів, аби новітні підручники поетики послуговувалися цією назвою і зовсім відмовилися від слова «картина». Вони б звільнили нас від безлічі напівслушних правил, що їхньою головною підвалиною є подібність довільно вибраних назв. Поетичну фантазію ніхто не став би обтяжувати вузькими рямцями малярства; тільки-но ми почали називати фантазії поетичними картинами, як зразу ж дали підставу до помилок.

чимало таких поетичних картин не надаються маляреві, і, знову ж, багато речових картин, коли їх опрацює в своєму творі поет, справляють менше враження?

Приклади допоможуть нам з'ясувати це. Я ще раз кажу, що зображення Пандара в четвертій книзі «Іліади» — одне з найдовершеніших і найкращих у всьому Гомерові. Починаючи з того, як він береться за лук, і кінчаючи летом стріли, тут змальовано кожну мить, змальовано так послідовно й водночас так чітко, що той, хто не вміє орудувати луком, міг би навчитися з самого цього опису¹. Пандар бере лук, чіпляє тятиву, відкриває сагайдак, вибирає невживану, добре оперену стрілу, накладає її на тятиву, натягає тятиву, а разом з нею і стрілу вниз за визубець, тятива доходить йому до грудей, залізне вістря стріли наближається до лука, величезний зігнутий лук, тенькнувши, випростовується, брентить тятива, а стріла, зірвавшись, жадібно мчить до своєї мети.

Пропустити цю прекрасну картину Келюс не міг. Що ж він знайшов у ній такого, що не зважився порадити її малярам? І чому він вважав за придатніший для них опис богів, що, бенкетуючи, радять раду? Адже і тут, і там ми маємо видимі сюжети, а що ж

¹ Іліада, IV, ряд. 105 і далі:

Зняв із плеча свого лук він...

Спорядив і, об землю обперши, його натягнув він...

З сагайдака він віко ізнявши, невживану вибрав

З нього крилату стрілу — скорбот провиницю чорних,

Швидко наклав ту гірку він стрілу на лук з тятивою...

Взявши стрілу й жолобком її вправивши в жилу волову,

Він до сосків тятиву притулив, а залізо до лука.

Тільки-но дугоподібний він лук натягнув величезний,

Лук задзвенів, тятива загула і стріла гостродзьоба

Враз полетіла, жадаючи вцілити в натовп ворожий.

більше треба маляреві, як не видимого сюжету, аби заповнити ним своє полотно?

А річ, очевидно, ось у чому. Хоч обидва сюжети, оскільки вони видимі, придатні до відтворення засобами малярства, та все ж між ними є важлива різниця: перший сюжет дає видиму поступову дію, що її окремі відтінки послідовно розгортаються один за одним у часі, а другий, навпаки,— видиму застиглу дію, що її окремі відтінки розгортаються один побіч одного в просторі. Та оскільки малярство мусить цілком відмовитися від зображення в часі, бо його способи наслідування дозволяють відтворювати тільки зв'язки в просторі, то дії, що поступово розвиваються, йому неприступні; воно повинне вдовольнитися тими діями, що відбуваються одночасно одна побіч одної, або ж просто тілами, що своєю поставою вказують на певний рух, зате поезія...

XVI

Одначе спробую виснувати це правило з його первісних підстав.

Я міркую так. Коли правда, що малярство, наслідуючи видимий світ, користується цілком іншими засобами чи знаками, аніж поезія, а саме: малярство — постатями й фарбами в просторі, поезія ж — членоподільними згуками в часі, якщо знаки неодмінно мусять бути близько споріднені з тим, що вони означають, то виходить, що знаки, розташовані один коло одного, можуть означати тільки речі, які або цілком, або частинами своїми існують одна коло одної, а знаки, що йдуть один за одним — речі, які або цілком, або частинами своїми настають одна за одною.

Речі, що або цілком або частинами своїми існують одна коло одної, звуться тілами. Отже, тіла з їхніми видимими властивостями і становлять предмет малярства.

Речі, що або цілком, або частинами своїми настають одна за одною, звуться подіями. Отже, події становлять предмет поезії.

Проте всі тіла існують не тільки в просторі, а й у часі. Вони ж бо тривають і кожному мить свого буття можуть прибрати іншу форму або з'єднатися з іншими тілами. Кожна з цих миттєвих форм чи нових поєднань є наслідком попередньої дії і може стати причиною майбутньої зміни, тобто зробитися центром події. Отже, малярство може наслідувати й події, але тільки натяками, за допомогою тіл.

З іншого боку, події теж не відбуваються самі собою, а їх мусять чинити якісь істоти. А оскільки ті істоти і є тіла, чи ми їх трактуємо як тіла, то поезія зображає й тіла, тільки за допомогою подій.

Малярство може використати в своїх композиціях, де речі існують одночасно, тільки одну мить якоїсь події і через це мусить вибирати таку мить, щоб із неї стало зрозуміле й те, що минуло, й те, що має настати.

Так само поезія в своїх описах, де речі існують у поступовому розвитку, може використати тільки одну властивість тіла і через це мусить вибирати таку властивість, яка викликала б потрібний нам його чуттєвий образ.

Звідси випливає правило про єдність мальовничих епітетів і про скупість в описі матеріальних речей.

Я б не дуже довіряв цій низці сухих висновків, якби не знайшов цілковитого потвердження їх у Гомера чи, радше, якби сам Гомер не напровадив мене

на них. Тільки виходячи з цих правил і можна збагнути й з'ясувати як слід велич манери грецького поета, так само як і скласти ціну цілком протилежній манері багатьох новітніх поетів, що хочуть змагатися з малярами там, де вони неминуче мають програти.

Я переконався, що Гомер змальовує тільки події в їхньому поступовому розвитку, а всі тіла, всі окремі речі показує лише через їхню участь у тих подіях і звичайно лише одною рисою. То чого ж дивуватися, що маляр у Гомерових картинах мало знаходить для себе потрібного або й зовсім нічого не знаходить і що поживу він може мати тільки там, де з перебігом розповіді збирається цілий натовп гарних тіл, у гарних поставах, та ще й у місці, йому вигідному,— хай навіть сам поет ті тіла, ті постави й те місце змальовує абияк? Перегляньте одну по одній усі картини, що їх Келюс вивів з Гомера,— кожна з них потверджуватиме цей висновок.

Але тут я полишаю графа, що хоче зробити спробним каменем для поета маляреву палітру, і розгляну докладніше Гомерову творчу манеру.

Як я вже казав, Гомер звичайно характеризує одну річ лиш однією якоюсь рисою. Корабель у нього або чорний корабель, або порожній, або швидкий, або щонайбільше добре обладнаний чорний корабель. Далі він його не змальовує; зате, як корабель пливе, як він відчалює, як пристає до берега, поет зображає так докладно, що маляреві треба було б п'ять або й шість окремих картин, якби він хотів віддати все те на полотні.

Коли ж особливі обставини змушують Гомера трохи довше затримати наш погляд на якомусь окремому реальному предметі, то все одно з того не виходить картини, що її маляр міг би відтворити пензлем;

він безліччю способів розбиває той предмет на цілу низку моментів, у яких той предмет щоразу постає інакшим, і маляреві доводиться чекати на останній момент, аби показати останній образ, що його поет показував у розвитку. Наприклад, коли Гомер хоче змалювати нам Юнонину колісницю, він велить Гебі скласти її з окремих частин перед нашими очима. Ми бачимо колеса, осі, короб, дишло, наритини й посторонки, не складені в одне, а за тією чергою, як вони проходять через Гебині руки. Самі лише колеса Гомер змальовує кількома заходами — окремо вісім мідяних спиць, окремо золоте обіддя, мідяні обручі, срібні колониці. Мовляв, що тих коліс було не одне, то, щоб змалювати їх, довелося згаяти стільки часу, як згаялося б, складаючи їх кожне окремо¹.

Геба з боків колісниці швиденько два колеса, гнуті
З міді, о восьмеро спиць, натягнула на осі залізні;
Обід нетлінний на них, золотий, припасований щільно,
Мідні поверху їх ще й обручі, аж глянути любо.
Маточин отвори сріблом були обабіч окуті,
А васаги трималися на золотому ремінні
Й срібному, спереду ж бильця подвійні стояли.
Дишель був теж із срібла. До дишля вона прив'язала
Гарне ярмо золоте, а під ним золоті, дуже гарні,
Йшли хомути.

Коли Гомер хоче нам показати, як був убраний Агамемнон, то змушує короля одягати на себе перед нами послідовно кожну річ: м'який хітон, широку хламиду, гарні сандалі, меч. І вже аж убравшись, бере Агамемнон берло. Ми бачимо одяг, тим часом як поет змальовує перебіг самого одягання; інший змалював би одяг до найменшої китички, і ми не побачили б ніякої дії².

¹ Іліада, V, ряд. 722—731.

² Іліада, II. Ряд. 43—47.

З ложа піднявся, сів і в м'який він хітон одягнувся,
Гарний, недавно пошитий, і плащ накинув широкий,
Пару красивих сандалій до ніг підв'язав він могутніх,
А через плечі срібноцвяхований меч перевісив,
Батьківське берло в руки узяв він, повік незотлінне,
Й попрямував...

А що робить Гомер, коли треба про те берло, що він його тут просто зве батьківським вічним берлом, так само як і в іншому місці подібне берло зве тільки «берлом, оббитим золотими цвяхками»,— що робить він, кажу я, коли треба про те берло дати повніше, яскравіше уявлення? Чи, крім золотих цвяхків, описує і дерево, і різьблену булаву його? Ні. Він описав би все, якби той опис потрібен був геральдиці, щоб колись пізніше з нього можна було зробити точнісінько таке саме берло. І все ж я певен, що не один із новітніх поетів удався б саме до такого опису королівських атрибутів, щиро вірячи, що створив неабияку картину, коли маляр може з його слів ту річ намалювати. Та що Гомерові до того, наскільки він переважає маляра? Замість описувати берло, він розповідає нам його історію: спочатку ми його бачимо у Вулкановій кузні, далі воно блищить у Юпітерових руках, згодом стає ознакою гідності Меркурія, потім править за ватажків знак войовничому Пелопові, тоді — за чабанську гирлигу мирному Атреєві і т. д.³

...З берлом в руках, що Гефест над ним потрудився
майстерно.

Дав те берло Гефест владареві Кронідові-Зевсу,
Потім його світлосяйному Зевс передав посланцеві,
А від Гермеса Пелоп дістав його, коней погонич,
Він же Атрею його передав, вожаєві народів.
Цей перед смертю Тієсту, на вівці багатому, кинув,

³ Іліада, II, ряд. 101—108.

Врешті Тіест залишив Агамемнону берло носити,
Щоб керував багатьма островами і Аргосом цілим.

Таким чином я пізнав нарешті це берло краще,
аніж коли б маляр поклав його мені перед очі або
сам Вулкан дав до рук.

Я б не здивувався, якби довідався, що хтось із
стародавніх Гомерових дослідників захоплювався цим
місцем, як найкращою алегорією виникнення, розвит-
ку, зміцнення і, нарешті, успадкування королівської
влади в людей. Щоправда, я б посміхнувся, читаючи,
що Вулкан, який зробив берло, бувши уособленням
вогню, тобто того, що найнеобхідніше для існування
людей, означає тут узагалі зречення своїх особистих
потреб, яке змусило перших людей скоритися владі
однієї людини; що той перший король був син Часу
(«Зевс-Кронід»), поважний дід, який хотів розділити
свою владу або й зовсім передати її красномовному
розумному чоловікові, якомусь Меркурієві («Гермес-
ві-арговбивці»); що розумний оратор на той час, коли
молодій державі загрожували вороги, передав свою
владу мужньому воїнові («Пелопові-героєві»); що від-
важний воїн, придушивши ворогів і врятувавши дер-
жаву, доручив її своєму синові; що той був миролюб-
ний державець («доброчинний пастух свого люду»),
який забезпечив йому добробут і достаток і тим самим
дав змогу після смерті своєї найбагатшому своєму
родичеві («багатому на череди Тієстові») здобути собі
завдяки подарункам та підкупам те, що раніше давали
тільки як ознаку особливої довіри і вважали радше
тягарем, аніж шаную,— владу і відтоді навіки закрі-
пити її за своїм родом, немов куплений маєток. Я по-
сміхнувся б, але все ж таки ще більше став би пова-
жати поета, що з його творів стільки можна всього
довідатися.

Проте я вже відбігаю від своєї теми; моя ж бо мета — розглянути історію берла тільки як мистецький засіб, що ним поет прикував надовше нашу увагу до однієї речі, не вдаючись до нудного опису його частин. Так само, коли Ахілл присягається своїм берлом помститися Агамемнонові за кривду, Гомер розповідає нам історію і цього берла. Ми бачимо, як воно деревом зеленіє в горах, потім залізо відокремлює його від стовбура, обчищає від гілля та обкоровує — і ось воно вже здатне правити ватажкам народу за ознаку їхньої божистої гідності⁴.

Берлом клянуся оцим, що ні пагілля вже, ані листя
Більш не зростить, давно колись з кореня зрубане в горах,
Не розцвіте вже ніколи, бо міддю обстругано в нього
Листя і кору; тепер же це берло синове ахеїв
Носять в долонях, як судді, що вірно пильнують законів
Зевсових,— це-бо і є моя тобі клятва велика.

Гомер мав тут на меті не просто зобразити двоє берел, різних за матеріалом і за формою, а дати наочний образ різниці у владі, що її ознакою були ті берла. Перше — витвір Вулканів, друге вирізане в горах невідомою рукою, перше — стародавній скарб шляхетного роду, друге — зроблене для першого-ліпшого смертного; перше монарх простягав над багатьма островами й цілим Аргосом, друге носив один із греків, що йому довірено разом з іншими охороняти закон. Така насправді відстань відділяла Агамемнона від Ахілла, відстань, що її сам Ахілл, хоч який був засліплений гнівом, не міг не визнати.

Одначе не тільки там, де Гомер пов'язує зі своїми описами якусь особливу мету, але й там, де йдеться

⁴ Іліада, I, ряд. 234—239.

просто про якийсь образ, поет розчиняє той образ у своєрідній історії предмета: частини того предмета, що їх ми в житті бачимо одну побіч одної, у поетовій картині так само природно йдуть одна за одною, і з плином розповіді в нашій уяві складається цілий образ. Наприклад, він хоче зобразити нам Пандарів лук, роговий лук певної довжини, добре відполірований і з обох кінців окований золотом. Що ж він робить? Може, нудно перераховує одну по одній усі його якості? Зовсім ні — адже так можна показати лук, описати його, а не змалювати. Гомер починає з ловів гірського барана, що з його рогів зроблено лук. Пандар вистежив його в скелях і вбив; роги були надзвичайно великі, тому він призначив їх на лук; потім ті роги ми бачимо вже в роботі: майстер з'єднує їх, полірує й оковує золотом. І таким чином, як уже сказано, ми бачимо в поета поступове утворення того, що в маляра могли б побачити тільки вже готове⁵:

Зняв із плеча свого лук він, гладенько обтесаний з рогу
Дикої сарни швидкої, що сам, затаївшись в засаді,
В груди стрілою поцілив її, коли мала стрибнути
З бескиду; мертвою навznak вона на скелю упала.
Роги її над чолом долонь на шістнадцять здіймались.
Їх обробивши ретельно, з'єднав роготокар майстерний,
Вилощив лук і на край золоте приладнав він окільце.

Проте я ніколи не скінчив би, коли б захотів випи-
сувати всі такі приклади. Кожному, хто знає Гомера,
вони самі спадуть на думку.

⁵ Іліада, IV, ряд. 105—111.

XVII

Одначе, заперечать мені, поети вживають у своїх творах поетичні знаки не тільки в часовій послідовності, а й довільно; довільно вживані, ті знаки теж можуть зображати тіла такими, як вони існують у просторі. Адже в самого Гомера знаходимо чимало таких прикладів; досить тільки згадати найяскравіший із них, Ахіллів щит, щоб пересвідчитися, як докладно й водночас поетично можна зобразити якусь річ за її частинами, що існують у просторі одна побіч одної.

Спробую відповісти на це подвійне заперечення. Кажу подвійне, бо логічний висновок має вагу й без прикладу, і, навпаки, приклад із Гомера для мене важливий сам собою, якби я навіть ще й не дійшов ніякого висновку.

Справді, оскільки словесні знаки довільні, то ними можна позначити частини якого-небудь тіла в тій самій послідовності, в якій вони й існують у природі. Проте це лиш одна властивість мови та її знаків і далеко не найвигідніша для поезії. Поет не тільки хоче, щоб його зрозуміли, щоб його зображення було ясне й чітке,— цим задовольняється й прозаїк; поет прагне зробити думки, які він викликає в нас, такими яскравими, щоб нам здавалося, ніби ми дістаємо справді чуттєве уявлення про змальовані події, і щоб ту мить ми зовсім забули про засіб, яким він користується,— про слово. З цього я й виходив, даючи вище своє розуміння поетичної картини. Однак поет повинен завжди змальовувати; тож погляньмо тепер, наскільки тіла, що складаються з частин, розміщених у просторі одна побіч одної, надаються до поетичного змальовування.

Як ми досягаємо чіткого уявлення про якусь річ, що існує в просторі? Спершу розглядаємо нарізно її частини, далі шукаємо зв'язку між тими частинами, а вже наостанці сприймаємо цілість. Наші почуття виконують ці різні операції так наддивовижу швидко, що вони зливаються для нас ніби в одну, і така швидкість, безумовно, потрібна, щоб ми могли скласти собі уявлення про цілість, яке саме й є наслідком наших уявлень про окремі частини та про їхній взаємозв'язок. Покладімо, що поет якнайдокладніше поведе нас від однієї частини до іншої, покладімо, що він зможе якнайчіткіше показати нам зв'язок між тими частинами,— скільки ж часу йому потрібно буде на це? Те, що око схоплює відразу, поет переказуватиме нам повільно, одне по одному, і не раз так трапиться, що дійшовши до останньої риси, ми вже забудемо першу. А саме з цих рис ми маємо скласти собі уявлення про цілість. Для ока ті частини весь час на видноті, і воно знову й знову може їх оглянути; для вуха ж, навпаки, почуте безслідно зникає, якщо тільки воно не збереглося в пам'яті. А як навіть збереглося, то якого зусилля, якого напруження треба, щоб відновити в пам'яті всі ті враження такими самими яскравими і в такій самій послідовності, щоб ще раз, хоч уже й не так швидко, обміркувати їх і, нарешті, скласти собі приблизне уявлення про цілість?

Спробуйте зробити це на прикладі, що його можна вважати по-своєму зразковим ¹:

Тут над юрмами зел, над хрещатим листям, травою
Величаву голівку здіймає шляхетний терлич.

¹ Breitingер, Kritische Dichtkunst [Брайтінгер, Критична поетика], част. II, стор. 809.

Весь простолюд квітковий стоїть під його корогвою,
І будяччя соромиться своїх колючих облич.
Золоті пелюстки, запашні, як медовий трунок,
Коронують стебло. І комашка повзе, хіромант,
По долоні листка, де яскріє чіткий візерунок,
Наче блискавка, зловлена у вологий плаский діамант.
Справедливий закон, що життя на землі прикраша:
В досконалому тілі живе досконала душа.

Там рясним простоквіттям гаптована далеч барвіста.
Позирає фіалка з-під синіх задуманих вій.
Ось іще одна квітка — немов пташеня з аметиста,
Що роззявило в небо позолочений дзьобик свій.
Он листочок природа різьбила так вимисліво.
Інший простий, лапатий, щенячим вухом обвис.

Той ворсистий, шорсткий; той блискучий, наче полива.
Цвіт шарлатовий, білий, як струсе перо — чорносиз.
На столочених луках троянди цвітуть гаряче,
В багрянцю вдягають кощатої скелі плече.

(Переклад Ліни Костенко)

Ми бачимо тут трави й квітки, що їх учений поет дуже майстерно змалював з природи. Змалював, але не надав їм ілюзії життя. Я не скажу, що той, хто ніколи не бачив цих трав і квітів, не складе з цього опису ніякого про них уявлення. Може бути навіть, що кожна поетична картина вимагає попередньої обізнаності читачевої з речами, які вона змальовує. Не стану також заперечувати, що обізаному з цими травами й квітами поет не додасть якогось нового, яскравішого уявлення про окремі з них. Я тільки спитаю: а як же уявлення про цілість? Коли й воно має бути яскраве, то жодна окрема частина поетичної картини не повинна виставати наперед, а всі вони мають бути освітлені однаково; наша уява мусить так само швидко оббігти їх усіх, аби з'єднати в одне ціле те, що в природі ми охоплюємо одним поглядом. Чи ця поетична картина відповідає таким вимогам? А коли ні, то чи

можна про неї сказати, що «якби те саме намалював маляр, то його зображення було б тьмяне й невиразне супроти цієї поетичної картини»?² Ні, вона стоїть далеко нижче від того, що можна віддати лініями й фарбами на полотні, і критик, який так її перехвалив, напевне, розглядав її з цілком хибної позиції. Мабуть, він більше звертав увагу на сторонні прикраси, що їх приточив сюди поет,— на його ушляхетнення рослинного життя, на оспівування внутрішньої довершеності рослин, для якої зовнішня краса править тільки за оболонку,— аніж на саму красу, на яскравість і подібність образу, що його може нам дати маляр і може дати поет. А тим часом саме це має вирішальне значення. І той, хто каже, ніби рядки:

Ось іще одна квітка — немов пташеня з аметиста,
Що роззявило в небо позолочений дзьобик свій.
Он листочок природа різьбила так вимисліво.
Інший простий, лапатий, щенячим вухом обвис...—

за враженням, яке вони справляють на нас, можуть змагатися з твором, наприклад, Ван-Гуйсума, певне, ніколи не дослухався до своїх почуттів або свідомо їх нехтував. Рядки ці можна залюбки прочитати, коли тримаєш у руці квіти, в них змальовані, але самі собою вони промовляють до нас дуже мало або й зовсім не промовляють. У кожному слові мені вчувається поетова праця, але самої речі я не бачу.

Отже ще раз кажу: я не заперечую, що мова взагалі спроможна зобразити тілесну цілість за її частинами; вона здатна на таке, бо хоч її знаки і йдуть завше один за одним, а все ж то знаки довільні; я заперечую тільки таку спроможність мови як поетичного засобу, бо словесне зображення тіл порушує ілюзію,

² Див. «Альпи» пана фон Галера.

яка й є чи не головною метою поезії; ілюзія ж, кажу, порушується тому, що зіставлення тіл у просторі заходить тут у суперечність із послідовністю мови в часі, і хоч поєднання просторового зіставлення з часовою послідовністю допомагає нам розкласти цілість на частини, зате потім остаточно скласти ті частини в цілість дуже важко, а часто навіть неможливо.

Таке зображення тіл, вилучене з царини поезії, цілком можливе скрізь, де йдеться про ілюзію, де письменник звертається тільки до читачевого глузду і силкується дати йому лише чіткі, якомога повніші уявлення; до нього може вдатися, і то з неабияким успіхом, не тільки прозаїк, але й поет-дидактик (бо там, де він захоплюється дидактикою, він уже не поет). Так, наприклад, зображає в своєму вірші про хліборобство Вергілій добру корову³:

...Найкраща в корови

Дика статура та шия міцна, голова аж потворна,
Воло щоб аж до колін з підборіддя у неї звисало,
Боки щоб міри не знали і все щоб було величезне,
Й ноги, і вуха кошлаті, що попід крутими рогами,
Ще до вподоби, коли вона білими плямами вкрита
Або ярму супротивиться й рогом грозить шерехатим.
Схожа цілком на вола, та на зріст і велика й висока,
А як іде, то хвостом всі сліди на землі замітає —

(Переклад Михайла Білика)

Чи гарне лоша:

...Крута в нього шия,

Піднята вверх голова, невеличкий живіт, мускулясті
Груди й тугенький хребет...

(Переклад Михайла Білика)

Хто ж не бачить, що поетові тут більше йдеться про те, щоб змалювати окремі частини, аніж дати

³ Георгіки, кн. III, ряд. 51—59 і 79—81.

уявлення про цілість? Він хоче перерахувати нам усі ознаки гарного лошати чи доброї корови, щоб ми знали їм ціну, коли б довелось самим вибирати, а чи з тих ознак можна скласти яскравий образ, йому байдуже.

Окрім таких випадків, зображення матеріальних тіл, не рахуючи згаданого вище Гомерового засобу обертати те, що існує поряд, у те, що розвивається послідовно, найкращі знавці всіх часів вважали за порожню гру слів, на яку треба дуже мало хисту або й зовсім не треба. Коли поет-партач, пише Горацій, не може нічого зробити, він починає описувати гай, жертovníк, струмок, що в'ється прекрасними луками, дзюркітливий потік, веселку:

...То гай з вітварями Діани змалюють,
То швидкоплинний струмок, що ланами квітучими в'ється,
Рейну величного хвилі чи райдуги цвіт водяної.

(Переклад Бориса Тена)⁴

В пору зрілості Поп вельми зневажливо трактував описові спроби своєї поетичної молодості. Він рішуче вимагав, щоб той, хто хоче мати право називатися поетом, якнайшвидше поборов у собі любов до описовості, і порівнював чисто описовий вірш з учтою, що складається з самих підлив⁵. Запевняю вас, що

⁴ Мистецтво поетичне, ряд. 16—18.

⁵ Prologue to the Satires [Пролог до сатир], ряд. 340—341.

Щоб довго не лігав в захмарні далі,
А швидше бравсь до правди і моралі.

Там же, ряд. 148—149:

Чи ж читачі на нього будуть люті,
Як дасть він голий опис замість суті?

(Переклад Ольги Сенюк)

пан фон Кляйст теж не дуже пишався своєю «Весною». Якби він прожив довше, то напевне надав би їй цілком іншого вигляду. Він обмірковував чіткіший план до цього вірша й шукав, як зробити, щоб безліч образів, які він, очевидно, вибрав навмання з безмежного простору оновленої природи, постали в природному порядку й так пройшли перед читачевими очима. Він зробив би те саме, що Мармонтель радить багатом німецьким поетам, напевне, маючи на увазі їхні еклоги: обернув би низку образів, тільки подекуди зафарблених почуттями, на низку почуттів, лиш подекуди прикрашених образами⁶.

Те, що зауважує з приводу останніх рядків Ворбертон, можна вважати за думку самого Попа: «Він уживає слово «pure» («While pure Description held the place of Sense») не в основному значенні — «чистий», а в значенні «порожній», «беззмістовний» і в такий спосіб дає свою оцінку так званої описової поезії. На його думку, такий твір має не більше глузду, аніж обід, що складається з самих тільки підлив. Призначення образної уяви — осявати й прикрашати суть, і вживати її тільки задля опису — все одно, що дітям бавитися призмою задля гри барв, коли ті самі барви, обережно використані й майстерно розподілені, могли б придатися зображенню й висвітленню найшляхетніших речей у природі». Щоправда, і поет і коментатор, очевидно, розглядають тут більше моральний бік справи, аніж мистецький. Але тим краще, коли описова поезія виявляється неспроможною з усякого погляду.

⁶ *Roétique Française* [Французька поетика], т. II, стор. 501. «Я написав ці міркування раніше, ніж у нас стали відомі спроби німців у цьому жанрі (еклозі). Вони здійснили те, чого я бажав; і якщо вони будуть більше віддавати уваги моралі, а менше описові матеріальних деталей, то матимуть великий успіх у цьому жанрі, багатшому, ширшому, пліднішому і безмірно природнішому та моральнішому, аніж галантні пригоди пастухів і пастушок».

XVIII

Але невже й самому Гомерові доводилось удаватися до нудних описів матеріальних речей?

Я сподіваюся, що в нього знайдеться дуже мало місць, на які в цьому випадку можна було б послатися, а крім того, я впевнений, що й ті нечисленні місця виявляться такими, що швидше потверджуватимуть загальне правило, з якого вони здаватимуться винятком.

Отже, залишаємося при такій засаді: часова послідовність — царина поетова, а просторова — царина малярева.

Зображати на тій самій картині два віддалені один від одного в часі моменти, як то зробив Фр. Маццуолі, змальовуючи разом і викрадення сабіянок, і замирення їхніх чоловіків з їхньою родиною, або Тіціан, що показав цілу історію блудного сина — його розпусне життя, злигодні й каяття, — означає для маляра вдиратися в царину поезії, чого добрий смак ніколи не дозволить.

Перерахувати читачеві одну по одній частини речей чи цілі речі, що їх у природі нам треба побачити зразу, щоб уявити собі цілість; перерахувати їх, кажу, гадаючи, що таким чином можна дати читачеві образ цілого, — означає для поета вдиратися в маляреву царину й надаремне витратити скарби уяви своєї.

Але як двоє справдешніх, приятних сусідів, що не дозволяють собі ніякої сваволі в чужому володінні, а все ж на спільній межі мирно поступаються один одному, коли якась нагла обставина змусить котрогось вийти поза межу на сусіднє поле, — так само мають ладнати між собою малярство й поезія.

Не буду в цьому випадку покликатися на великі

історичні картини — в них-бо єдина мить, що її вибрав митець, майже завше трохи поширена, і, мабуть, навряд чи знайдеться бодай одна картина з багатьма постатями, в якій би кожна постать віддавала той рух і поставу, що її вона повинна була мати в момент головної дії: одна буде трошки випереджати ту дію, а інша — трошки спізнатися. Це та вільність, яку майстер мусить виправдати вмілим розташуванням постатей — порозставляти й узгодити їх із головною дією так, щоб їхня участь у тій дії могла відбутися не конче однієї миті. Я з цього приводу скористаюся зауваженням пана Менга про Рафаелеві драпування¹. «Кожна згортка, — каже він, — зумовлена в Рафаеля або її власною вагою, або тим, як вона облягає певну частину тіла. Не раз бачим, у якій поставі були частини тіла раніше: Рафаель силкувався віддати навіть це. Із згорток можна пізнати, чи нога або рука перед тим була простягнена вперед, чи закинута назад, чи була зігнута, а тепер випросталася, чи, навпаки, була випростана, а тепер зігнулася». Безперечно, в цьому випадку митець з'єднує докупи два окремі моменти. Бо ж коли нога ступає вперед, то й та частина одягу, що її покриває, переміщується разом з нею, якщо тільки одяг не пошитий із надто цупкого краму, — але такий крам узагалі годі відтворити на картині, — отже, не може бути такого моменту, щоб згортка на одязі бодай трохи не відповідала теперішньому положенню ноги; коли ж згортка не відповідатиме йому, то ми матимем на картині зображення двох моментів: колишнього положення одягу й теперішнього положення ноги. Однак

¹ Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei [Думки про красу і добрий смак у малярстві], стор. 69.

хто буде прискіпуватися до митця за те, що він вважає за можливе показати нам водночас два різні моменти? Хто, навпаки, не похвалить його, що йому вистачило розуму й серця зважитись на таку похибку задля більшої виразності картини?

На таку поблажливість заслуговує й поет. Обмежений часовою послідовністю, він, власне, може віддати за один раз тільки один бік, одну властивість матеріальних предметів, що їх він трактує в своєму творі. Та коли вдала будова його мови дозволяє віддати ту властивість одним-однісіньким словом, то чому б йому подекуди не додати ще й друге якесь слово? Або, коли варто, то ще й третє чи навіть і четверте? Я вже казав, що в Гомера, наприклад, корабель або тільки чорний, або порожній, або швидкий, або щонайбільше добре споряджений чорний корабель. Така була взагалі його манера. Але подекуди він подає й третій мальовничий епітет: „καμπυλα κωκλα, χαλκεια, οχταννημα”² [«круглі колеса, мідяні, восьмишпичні»]. Або й четвертий: „ασπιδα παντοσε εισην, καλην, χαλκειν, εξηλατον”³ [«гладенький щит, гарний, мідяний, кований»]. Хто йому за це дорікне? Хто йому не подякує радше за цю невеличку розкіш, відчувши, як вона пасує в деяких місцях?

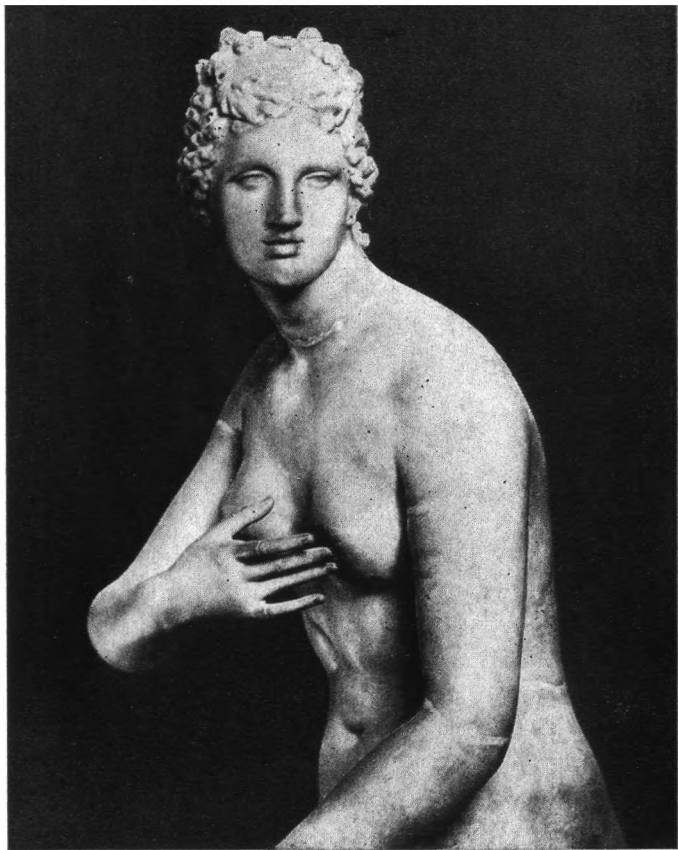
Проте дійсне виправдання і поетові, й маляреві я висновую не з наведеного вище порівняння їх із двома приятними сусідами. Саме порівняння нічого не доводить і не виправдує. Ось у чому їхнє виправдання: так само, як там, у маляра, два різні моменти так близько й безпосередньо йдуть один за одним,

² Іліада, V, ряд. 722.

³ Іліада, XII, ряд. 296.



Леохар. Аполлон Бельведерський. IV ст. до н. е.



Афродіта Медичійська. III ст. до н. е.

що їх легко можна взяти за один, так само й тут, у поета, різні риси, що віддають різні частини й властивості в просторі, йдуть одна за одною в часі так швидко, що нам видається, ніби ми їх чуємо всі відразу.

І тут, Кажу, Гомерові надзвичайно допомагає його чудова мова. Вона не тільки дає йому волю в нагородженні й утворенні епітетів, а й дозволяє так удало їх розставляти, що ми ані на мить не задумуємось, до чого вони стосуються. Новітні мови або взагалі не мають цих якостей, або мають тільки деякі з них. Наприклад, французькою мовою речення: „карпула хухла, χαλκεια, ὀκτακνηρα“ можна перекласти тільки описово: «круглі колеса, що зроблені з міді й мають вісім спиць». Такий переклад віддає зміст грецького речення, але знищує образ. А тим часом тут насамперед ідеться про образ, а не про зміст; тож віддати його зміст, а не відтворити образу — означає обернути найяскравішого поета в нудного базіку. І справді, така доля не в одному місці спіткала Гомера під пером сумлінної пані Дасье. Німецька мова, навпаки, хоч здебільшого й здатна віддати Гомерові епітети такими словами, але не може поставити їх за такою самою чергою. Ми теж кажемо: «круглі, мідяні, восьмишпичні», однак «колеса» деренчать у нас наостанці. А хто ж не відчуває, що три різні означення можуть скласти тільки невиразний, тьмянний образ, поки ми не знаємо, яке ж вони слово означають? Грек сполучає означуване слово відразу з першим означенням, а потім уже перераховує решту; він каже: «круглі колеса, мідяні, восьмишпичні». Тож ми знаємо відразу, про що він говорить, і за природним ходом думок спершу дізнаємося про саму річ, а вже потім про її випадкові ознаки. Такої переваги наша мова не має. Чи, радше,

має, тільки рідко може нею користуватися, не ризикуючи допуститися двозначності. А це хіба не те саме? Бо коли ми хочемо поставити епітети за означуваним словом, то повинні вжити їх як відокремлені звороти; нам треба сказати: «runde Räder ehern und achtspeichichte» [«круглі колеса, мідяні і восьмишпичні»]. А що в такому положенні наші прикметники за формою збігаються з прислівниками і їх легко віднести до найближчого дієслова, що виступає присудком до означуваного слова, то це часто цілком перекручує зміст або принаймні затуманує його.

Та я, здається, захопився дрібницями й забув про щит, Ахіллів щит, про цей славнозвісний образ, що через нього Гомера з давніх-давен вважають за вчителя всіх малярів⁴. Але ж щит, можуть мені заперечити,— поодинокий матеріальний предмет, тож поетові не дозволено змальовувати його за частинами, що існують у просторі одна побіч одної. А все ж у Гомера тому щитові присвячено більше як сто чудових рядків, показано, з чого він зроблений, яку має форму, змальовано всі фігури, що містяться на його величезній площині, так точно й докладно, що новітнім митцям не важко було відтворити його на картині до найменших дрібниць.

На цей особний закид я відповім те, що й перше відповідав. А саме: що Гомер зображає не готовий щит, не закінчений, а щит у процесі творення. Отже, він і тут удається до свого уславленого поетичного способу — перетворює те, що існує поряд у просторі, на те, що розвивається в часі, і тим самим із нудного

⁴ Dionysius Halicarnass., Vita Homeri [Діонісій Галікарнаський, Життя Гомерове]; наведено в Orusc. Mythol. [Міфологічні дослідження Т. Гейля], стор. 401.

опису матеріального предмета робить живий образ подій. Ми бачимо не щит, а бога-майстра, що робить щит. Він підходить із молотом та обценьками до ковадла, виковує із штаби круг, формує оздоби, що на наших очах одна по одній постають із міді під його влучними ударами. Ми весь час бачимо майстра, аж поки він докінчить свою роботу. Щит готовий, і ми вражені його красою, але вражені тому, що бачили, як вона поставала.

Не можна сказати так само про Енеїв щит у Вергілія. Римський поет або не збагнув майстерності свого попередника, або вважав, що тих речей, якими він хотів оздобити щит, не можна було виконувати на наших очах. То були пророцтва, що їх, звісно, богові не випадало тлумачити в нашій присутності так, як їх потім тлумачить поет. Пророцтва, як такі, вимагають темнішої мови, їм не личить уживати правдиві наймення людей, що їхнє майбутнє вони провіщають. А проте поетові-царедворцеві, видно, саме й потрібні були ті правдиві наймення⁵. Але навіть коли б це його

⁵ Я бачу, що Сервій має для Вергілія інше виправдання. Бо ж і Сервій помітив різницю між тими двома щитами: «Безперечно, є різниця між цим і Гомеровим щитами. Гомер розповідає про нього під час його створення, а Вергілій пояснює зображення уже на готовому щиті. Еней спершу бере щита, а тоді вже роздивляється його, а в Гомера вже все про нього розказано, перше ніж Фетида віддає його Ахіллові» (Коментар до ряд. 625 VIII пісні «Енеїди»). Але чому так вийшло? Тому, вважає Сервій, що на Енеевому щиті зображено не просто деякі події, яких торкається поет, але й

...ціле потомство прийде, що вийде
з роду Асканія, й війни, що будуть, усі за чергою.

(Переклад Михайла Білика)

виправдувало, то все одно не згладило б поганого враження, яке справляє його відхилення від Гомерової манери. Читач, що має добрий смак, погодиться зі мною. У Вергілія Вулкан готується до своєї роботи майже так само, як і в Гомера. Та замість показати нам не тільки те приготування, а й саму роботу, як її показує Гомер, Вергілій кількома загальними рисами змальовує бога та його циклопів⁶:

Щит велетенський готують, один проти стріл всіх латинян;
Дмуть надувними міхами повітря і знов видують,
Інші крицю шиплячу гартують в кориті. Печера
Аж скавучить, бо ковадла в роботі. А ті навперейми
Руки із розмахом дужим раз у раз підіймають помірно
Й сильними кліщами перевертають метал на ковадлі,—
(Переклад Михайла Білика)

потім раптово опускає завісу й переносить нас до цілком іншої сцени, а звідти поступово веде в долину,

Тож хіба міг поет так само швидко, як Вулкан виконував щита, назвати довгу низку нащадків і за чергою перелічити всі війни, що вони їх мали провадити? Десь так можна зрозуміти не зовсім ясні Сервієві слова: «Таким чином, Вергілій учинив добре, бо швидкість опису, мабуть, не могла йти в парі з докладністю опису: щит роблено так швидко, що слово напевно б відставало від дії». Оскільки Вергілій мало що міг розповісти про «*non enarrabili texto Clurei*» [«щит, що його годі змалювати»], то йому доводилося мовчати під час Вулканової роботи, а чекати, поки щит буде готовий. Мені здається, що самому Вергілієві було б краще, якби це Сервієве тлумачення не мало підстави; моє пояснення для нього куди почесніше. Хто ж бо вимагав від нього, щоб він зобразив на щиті всю римську історію? Гомер же зумів небагатьма картинами досягти того, що його щит відбивав у собі всі світові події. Чи не скидається швидше на те, що Вергілій, не мавши снаги перевершити грека у виборі сюжетів і в виконанні, принаймні хотів перевершити його кількістю картин? Але що може бути кумедніше за таку дитячу вихватку?

⁶ Енеїда, пісня VIII, ряд. 447—454.

де Венера приходить до Енея з уже докінченою за той час зброєю. Вона прихилиє щит до дуба, і аж як герой доскочу надивився й намиливався на нього, обмацав і випробував його, починається опис щита; через ненастанні: «тут ми бачимо те, а там те», «поблизу стоїть», «трохи далі видно» тощо він вийшов такий сухий і нудний, що попри всі поетичні прикраси, на які тільки здатен Вергілій, його насилу можна вчитати. До того ж, розповідає нам про той щит не Еней, який лише милується зображеними на щиті фігурами, не розуміючи, що вони означають:

...речей тих не знавши, з зображень радіє;
(Переклад Михайла Білика)

і не Венера, хоч вона мала б знати про майбутню долю своїх онуків не менше за свого послужливого чоловіка, а сам автор; отже, упродовж усієї розповіді поеми, власне, цілком бракує дії. Жодна дійова особа не має нічого спільного з картинами, викутими на щиті, та й для подальшої дії цілком байдуже, що на ньому зображено. Всюди знати дотепного царедворця, що прикрашає свій опис улесливими натяками, а не великого генія, що покладається на внутрішню силу твору й нехтує всі зовнішні засоби, якими творові можна надати цікавості. Отже, Енеїв щит — просто вставний епізод, що має одну мету: підлестити національним гордошам римлян: це чужий потічок, що його поет улив у своє річище, аби трохи його пожвавити. Навпаки, Ахіллів щит виріс на плодючому власному ґрунті, бо його треба було зробити; а що з-під божої руки необхідне ніколи не виходило негарним, то й щит мав бути оздоблений. Але майстерність полягала в тому, щоб ті оздоби трактувати просто як оздоби, вплести їх у тканину твору й показати тільки там, де

самий зміст дає таку нагоду; а цього можна досягти лише в Гомеровій манері. У Гомера Вулкан робить оздоби, бо має викувати щита, гідного своєї майстерності. У Вергілія ж, навпаки, він, мабуть, робить щита задля прикрас; поет-бо надає їм такої ваги, що змальовує їх окремо після того, як щит уже давно готовий.

ХІХ

Закиди, що їх робили Ахілловою щитові старший Скалігер, Перро, Герасон та інші, відомі. Відомо також, що на них відповідали пані Дасье, пани Воавен і Поп. Проте мені здається, що ці останні часом заходили надто далеко і, свідомі своєї правоти, виповідали думки так само хибні, як і малосприятливі для поета.

Заперечуючи головне звинувачення, буцімто Гомер виповнив свій щит стількома фігурами, що вони не могли вміститися на ньому, Боавен звелів намалювати той щит, зберігаючи відповідні розміри. Його здогад, що на щиті було кілька концентричних кругів, дуже дотепний, хоч поет ані словом про таке не згадує, та й узагалі ніде немає й натяку на те, що стародавні греки мали щити, в такий спосіб поділені. Оскільки сам Гомер називає його «щитом, майстерно оздобленим з усіх боків», то я радше використав би ще й угнутий бік, аби мати більше місця; відомо ж бо, що стародавні митці не залишали ту поверхню порожньою, як про це свідчить Мінервин щит, що його зробив Фідій¹. На тому не край, що Боавен не захо-

¹ «На вигнутому боці того щита зображено битву амазонак, а на вгнутому — боротьбу богів із велетами». Пліній, кн. XXXVI, розд. 4, стор. 726 за Гардуїновим вид.

тів скористатися цією перевагою, він ще без потреби збільшив кількість зображень, які мусив умістити на зменшеній таким чином удвічі площині, бо з того, що в поета, очевидно, було однією картиною, він зробив дві або й три. Я добре розумію, що його на це спонукало; але він не повинен був до такого засобу вдаватися, а замість намагатися вдовольнити вимоги своїх супротивників, мав би показати, що ті їхні вимоги безпідставні.

Спробую пояснити свою думку на прикладі. Коли Гомер про одне місто каже²:

Сила народу на площі міській гомоніла. Знялась там

Буча бурхлива — двоє мужів про пеню сперечались

За чоловіка убитого. Клявся один при народі,

Що заплатив, а той — заперечував це при народі.

Врешті звернулись вони до судді, щоб зваду скінчити.

Гомін стояв навкруги, свого підтримував кожен.

Люд вгамувати старались окличники. Колом священним

Сіли старійшини всі на обтесанім гладко камінні.

Берла у руки взяли від окличників дзвінкоголосих

І, встаючи із сидінь, вирікали по черзі свій вирок.

то, здається мені, він хоче показати тут лише одну картину — публічний суд, де йдеться про великий викуп за вбивство. Митець, що хотів би скористатися цим сюжетом, міг би взяти з нього на одну картину тільки один якийсь момент: або звинувачення, або допит свідків, або винесення вироку, або якийсь інший, що йшов за ними чи передував їм і видався б митцеві найвигіднішим. Він повинен зобразити той єдиний момент якнайчіткіше і, щоб досягти найбільшої виразності, використати всі переваги, які мистецтво має над поезією у відтворенні зорових образів. Поет у царині зорових образів безмежно відстає від маляра.

² Іліада, XVIII, ряд. 497—508.

То що ж він може зробити, коли захоче цей сюжет змалювати словами і не наразитись на цілковиту невдачу, як не скористатися, в свою чергу, тими перевагами, що їх має поезія? Що ж це за переваги? По-перше, воля поширювати свій опис і на те, що відбувається після єдиного моменту, який тільки й може показати митець, і на те, що йому передує; по-друге, можливість таким чином змальовувати те, про що митець полишає нам тільки здогадуватися. Саме ця воля й ця можливість зрівнюють поета з митцем, бо їхні твори слід оцінювати за силою враження, яке вони справляють на нас, а не за тим, що один твір може більше дати вухові і менше окові, а інший — навпаки. Ось із яких настанов мав виходити Боавен, розглядаючи те місце в Гомера, тоді він не розбив би його на кілька картин, а сприйняв би як одну картину, що відтворює кілька моментів. Правда, не все те, що розповідає Гомер можна сполучити в одну картину; звинувачення, заперечення вини, допит свідків і вигуки натопту, що не мав одної думки, намагання герольдів утихомирити його і, врешті, проголошення вироку — всі ці сцени йдуть одна за одною і не можуть відбуватися разом. Однак те, чого, мовляв по-вченому, на картині не віддано *actu* [в динаміці], не існує на ній *virtute* [в потенції]; і єдиний правдивий спосіб змалювати матеріальну картину словами саме в тому й полягає, щоб з'єднати дійсно видиме з тим, що існує в потенції, а не триматися в межах малярства, бо ж тоді поет зможе тільки перерахувати матеріал до картини, але ніколи не створить самої картини.

Так само Боавен розбиває на три окремі картини зображення обложеного міста³. От тільки чого на три,

³ Іліада, XVIII, ряд. 509—540.

а, скажімо, не на дванадцять? Бо не збагнувши раз духу поетового і вимагаючи, щоб він улягав законові єдиного моменту, обов'язкового в матеріальному мистецтві, Боавен міг би знайти куди більше порушень того закону, тож йому довелося б чи не на кожному окрему деталь поетову відводити на щиті окреме місце. На мою ж думку, Гомер зобразив на всьому щиті не більше як десять картин, кожному з них починаючи або словами: «він створив на ньому», або «він зробив на ньому», або «він умістив на ньому», або «він зобразив на щиті»⁴. Там, де немає цих вступних слів, немає й ніякої підстави вбачати окрему картину; навпаки, все, що ті слова групують до купи, слід трактувати як одне ціле, що йому тільки бракує силуваної концентрації на якомусь єдиному моменті. Але ж поет і не прагнув приточити свою розповідь до одного моменту. Більше навіть: якби він прагнув цього, якби суворо дотримувався часових рямців і не ввів у твір жодної деталі, що не могла б увійти до картини на полотні,— одне слово, коли б він зробив саме так, як вимагають критики, то ці панове справді не мали б до чого присікатися, зате читача з добрим смаком його опис нічим би не захопив.

Поп не тільки схвалив Боавенів поділ і малюнок, але й доводив, вважаючи, що відкрив у Гомера щось особливе, буцімто кожна з тих пошматованих картин

⁴ Перша картина починається з 483 рядка й сягає до 489; друга — з 490 до 509; третя — з 510 до 540; четверта — з 541 до 549; п'ята — з 550 до 560; шоста — з 561 до 572; сьома — з 573 до 586; восьма — з 587 до 589; дев'ята — з 590 до 605 і десята — з 606 до 608. Тільки третя картина не починається з наведених вище слів, але із вступу до другої картини: «а ще показав двое міст» і з самого змісту добре видно, що то окрема картина.

улягає суворим законам новітнього малярства. Контраст, перспектива, три єдності — все це він додає в Гомера, і то якнайсуворіше дотримане. Але ж він добре знав: із вірогідних свідчень відомо, що за часів Троянської війни малярство перебувало ще в колісці, отже або Гомерів божистий геній не так припасовувався до сучасного йому стану мистецтва, як угадував його майбутні можливості, або всі ті свідчення не такі вже й вірогідні, щоб дати перевагу над ними наочній доказовості майстерного щита. Нехай собі хто хоче бере на віру перше припущення; що ж до другого, то принаймні людину, яка історію мистецтв знає не тільки з того, що їй довелося вчитати в істориків, воно не переконає. Бо ж про те, що за Гомерових часів малярство ще не зіп'ялось на ноги, він довідується не з самих Плінієвих чи ще чийось розповідей, але складає таку думку на основі тих художніх творів, що про них згадують стародавні автори: вони свідчать, що й сотні років по тому малярство не зробило великого поступу. Наприклад, картини Полігнота далеко не відповідають тим вимогам, яким, на Попову думку, цілком відповідають картини на Гомеровому щиті. Дві великі речі цього митця в Дельфі, що їх так докладно переповів нам Павсаній⁵, очевидно, зовсім не мали перспективи. Треба визнати, що стародавні митці не знали цього засобу, і те, що Поп приводить на доказ, буцімто Гомер уже якось розумівся на перспективі, доводить тільки, що сам він має про неї дуже приблизне уявлення⁶. «Гомер, — пише він, — не міг не

⁵ Phocis. [Фокида], розд. XXV—XXXI.

⁶ Аби показати, що я не перебільшую, кажучи так про Попа, наведу початок із того місця (Іліада, V, Obs. [Уваги], стор. 61), на яке я посилаюся: «That he was no stranger to aerial

знатися на перспективі, бо він чітко показував відстань від одної речі до іншої. Він, наприклад, зауважує, що підглядачі розташовані трохи далі від інших постатей і що дуб, під яким жінцям готовано їжу, стоїть осторонь. А послухайте, що він каже про долини, на яких рябіють отари овець, хижі й кошари,— це ж напевне опис великого краєвиду в перспективі. Та найліпший доказ цьому — сила силенна фігур на щиті, що їх годі було зобразити на повну величину; а звідси вплива, що мистецтво зменшувати їх згідно з вимогами перспективи було вже відоме в ті часи». Просте дотримання оптичного закону, за яким річ здалеку видається меншою, аніж зблизька, ще зовсім не надає картині перспективи. Перспектива вимагає єдиної точки споглядання, певного природного об'єкту, а саме цього й бракувало стародавнім картинам. Основа в Полігнотових картинах була не горизонтальна, а ззаду так високо піднята, що там, де мало складатися враження, буцімто постаті на ній стоять одна за одною, здавалося, що вони стоять одна над одною. І коли таке розташування окремих фігур і цілих груп було на той час повсюдне, як видно із стародавніх барельєфів, де задні фігури завжди стоять вище за передні й виглядають з-понад них, то, певне, й Гомер

Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc.» [«Що він мав уявлення про повітряну перспективу, видно з того, як точно він визначає відстань від одної речі до іншої; він каже нам і т. д.».]. Я вважаю, що вислів «aerial Perspective», тобто «повітряна перспектива» («Perspective aërienne»), Поп ужив цілком хибно, бо він не означає зменшення предметів на відстані. Під повітряною перспективою ми розуміємо послаблення або зміну кольорів у зв'язку з властивостями того повітря чи середовища, крізь яке ми бачимо речі. Людина, яка могла допуститися такої помилки, вільна взагалі нічого не знати про питання в цілому.

не komponував своїх описів інакше. Тож не треба розбивати ті його картини, які можна з'єднати в одну. З двох сцен мирного міста, що його вулицями проходить радісна весільна юрба, тим часом як на майдані відбувається важливий суд, не конче робити дві картини. Гомер, звісно, вбачав тут тільки одну картину, бо уявляв собі ціле місто з такої висоти, що звідти видно було водночас і вулиці й майдан.

Я дотримуюсь думки, що правдива перспектива в картині витворилася тільки завдяки сценічному малярству, і навіть коли воно досягло високого рівня розвитку, не легко було застосувати його правила на одній площині: ще й у пізніших картинах, знайдених поміж старожитностями Геркуланума, трапляються такі грубі похибки в перспективі, що їх тепер не подавали б навіть учневі⁷.

Та я не буду завдавати собі праці, переповідаючи тут принагідні думки свої з питання, на яке сподіваюся знайти вичерпну відповідь в історії мистецтва, що її обіцяє подарувати нам пан Вінкельман⁸.

XX

Повертаюся знову на свою стежку, якщо тільки в того, хто вийшов прогулятися, є певна стежка.

Те, що я сказав про матеріальні речі взагалі, ще більше стосується зображення тілесної краси.

Тілесна краса полягає в гармонійній дії різноманітних частин, що їх можна охопити одним поглядом. Отже вона вимагає, щоб ті частини містилися одна

⁷ Betrachtungen über die Malerei [Думки про малярство], стор. 185.

⁸ Написано 1763 року.

побіч одної, а оскільки відтворення речей, що їхні частини містяться одна побіч одної, якраз і є предметом малярства, то саме воно, й тільки воно здатне наслідувати тілесну красу.

Поет може показувати елементи краси тільки один по одному, отже, йому доводиться цілком утримуватися від зображення тілесної краси як такої. Він відчуває, що ті елементи, перераховані один по одному, не можуть справити такого враження, яке справили б, будучи розміщені один побіч одного; що після того, як їх перераховано, наш погляд не збере окремих елементів в один гармонійний образ; що людська фантазія не здатна була б уявити, яке враження справили б ті уста, той ніс і ті очі разом, якби ми не пригадували собі бачені в дійсності чи в мистецьких творах ті елементи, скомпоновані в одне.

І тут Гомер також є взірцем над усіма взірцями. Він каже: Нірей був гарний; Ахіл був ще кращий; Єлена мала божисту красу. Але ніде він не вдається в докладний опис тієї краси. А тим часом усю поему побудовано на Єлениній красі. Яка була б нагода розлитися словесами новітньому поетові!

Уже Костянтин Манасса хотів прикрасити свою суху хроніку зображенням Єлени. Я мушу подякувати йому за цю спробу. Бо я справді не знаю, де ще можна знайти приклад, що так переконливо доводив би, як нерозумно братися до того, що мудро оминув Гомер. Коли я читаю в нього ¹:

Красуня з неї чарівна, вродлива, волоока,
Прегарна шкіра — навіть сніг за неї не біліший,

¹ Constantinus Manasses Compend. Chron. [Костянтин Манасса, Хроніка], стор. 20. Венеціанське видання. Пані Дасье

Тоненькі брови, ніжна вся, мов гай харит розквітлий,
 Тендітні руки, пишний стан, красою просто дише,
 Біленьке личко, а на нім немов горять троянди,
 Весь вид неначе заяскрів у ярньому буянні.
 Краса не штучна, з мальовил, але своя, природна,
 Як ніжну білість відтінив троянд вогонь червоний:
 Немов слонову кістку хтось зафарбував шафраном.
 Висока шия — через те, либонь, і кажуть люди,
 Немов Єлена чарівна від лебедя походить.

(Переклад Юрія Мушака)

була цим Манассиним портретом вельми вдоволена, крім тавтології. «Про Єленину красу, — каже вона, — найліпше писав Костянтин Манасса, хоч йому можна закинути тавтологію». (Ad Dictum Cretensem [Коментар до Діктиса Критського], кн. I, розд. 3, стор. 5). Вона наводить також із Мезеріака (Comment. sur les Epîtres d'Ovide [Коментар до «Послань» Овідієвих], т. II, стор. 361) опис Єлениної краси, що її нам лишили Дарій Фрігійський і Кедрен. У першому описі є одна рисочка, що звучить трохи дивно. А саме: Дарій каже, що Єлена мала між бровами знак: «notam inter duo supercilia habentem» [«знак мала між бровами»]. Але хіба ж це ознака вроди? Хотілося б мені, щоб пані Дасье сказала про це свою думку. Я вважаю, що слово «nota» стоїть тут помилково і що Дарій мав на гадці те, що греки називали «μεσοφρυον» [«міжбрів'я»], а римляни — «glabella» [«безволосе місце»]. Він хотів сказати, що Єленині брови не сходилися до купи, а були відокремлені одна від одної невеличким проміжком. Стародавні греки мали щодо цього різні смаки. Одним таке міжбрів'я подобалося, іншим ні (Iunius, De Pictura Vet. [Юніус, Про стародавнє малярство], кн. III, розд. 9, стор. 245). Анакреонт дотримується середини: брови його коханої не були ані помітно розділені, ані цілком зрослі, вони злагідна сходилися в якійсь одній точці. Анакреонт каже так митцеві, що мав намалювати її портрет (Ода 28):

Тільки брів ані розділюй,
 Ані з'єднуй їх до купи,
 Хай так буде, як у неї.
 Щоб лише зійшлися трохи
 Чорні дугові повіки.

(Переклад Юрія Мушака)

За тлумаченням Паува — та й незалежно від його тлумачення — зміст цього уривка такий.

то мені здається, ніби я бачу, як на гору котять камені, аби на вершині збудувати з них розкішний палац, і як ті камені знову скочуються вниз із другого боку гори. І справді, який образ дає нам цей словесний потік? Як же та Єлена виглядала? Чи не складе собі кожен із тисячі людей, що прочитають цей опис, своє власне уявлення про неї?

Щоправда, продиктовані політикою вірші цього ченця — це не поезія. Отож послухайте, як Аріосто змалює красу своєї Альцини²:

Лиш майстер пензля може уявити
Цей образ незрівнянної краси.
Мов золото, блискуча, перевита,
Струнка корона довгої коси,
Густий рум'янець на щоках розлитий,
Мов чиста ружа в свіжості роси,
Немов слонова кістка, досконало
Блищить чоло, яких в природі мало.

Та коли я не помилився, зрозумівши так Дарієву думку, то яке ж слово треба читати тут замість «*notam*» [«знак»]? Може, «*mogam*» [«проміжок»]? Бо ж відомо напевне, що слово «*moaga*» означає не тільки проміжок, а й перепону, простір, що відділяє одну річ від другої.

Ego inquietis montium jaseam moaga,—

[Кинутись сам би хотів між скель Сімплегади буденних...
(Переклад Юрія Мушака)]

каже Шалений Геракл у Сенеки (ряд. 1215), і Гронов дуже добре пояснює це місце: «*Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut mogam, impedimentum, obicem; qui eas moritur, vetet aut statis arcte conjungi, aut rursus distrahi*». [«Він хоче лягти між двома горами, що зсуваються до купи, як перепона, щоб не дати їм ані зсунутися, ані надто далеко розійтися»]. В того ж таки Сенеки в іншому місці «*lacertorum moaga*» [«зруйнувати перепони»] вжито замість «*juncturae*» [«злитися»] (Шредерів коментар до 762 рядка з Тієсти).

² Шалений Роланд, пісня 7, 11—15.

Дві витончені дуги — брови чорні,
Та чорні очі — два палкі сонця
Ллють промені тендітні й благородні,
А в них Амур пустує без кінця:
Метає стріли, влучні та моторні,
І без жалю пронизує серця.
А ніс такий, що й чорна заздрість навіть
Не знайде, що в нім слід було б поправить.

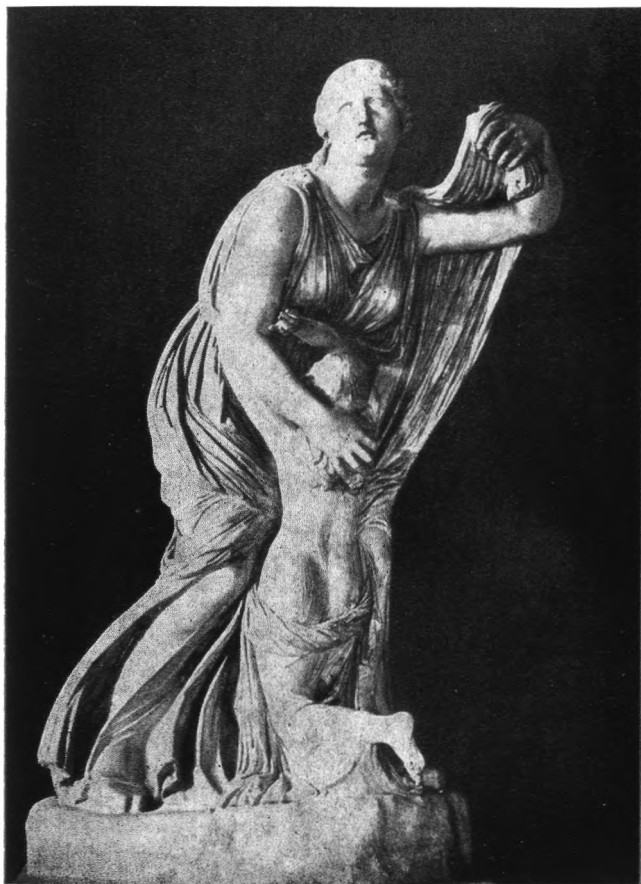
Дві ямки на щоках — мов дві долини.
Уста рожеві, ніжний рот; а в нім
Незмірної коштовності перлини
Блищать в разку добірнім, чарівнім.
Із уст така принадна мова лине,
Що лід скресає в серці кам'янім.
А усмішка, що так манливо грає,
Для смертного дорожча неба й раю.

Округла шия вся молочно-біла.
І груди білі, ніби перший сніг,
Дві кулі з кістки точеного тіла,
Здіймаються, як хвиль ритмічний біг,
Зефіром потривожених несміло.
А далі — й Аргус бачити не зміг.
Краса, для зору схована, одначе,
Цілком така ж, як та, що око бачить.

Рука класичну й точну має міру
А пальці ледь подовжені й вузькі.
Не проступає крізь гладеньку шкіру
Найменша жилка. Галії тонкій
Відповідають круглі ніжки, в міру
Маленькі, сухуваті і стрункі.
І погляду, що небо нам послало,
Не приховає жодне покривало.

(Переклад Івана Світличного)

Мільтон каже з приводу Пандемоніума, що одні хвалили твір, інші — автора твору. Отже, хвалити одне не завжди означає хвалити й друге. Мистецький твір може заслужити найбільшої хвали, хоч його авто-



Нюба з молодшою дочкою. III ст. до н. е.

ра й нема за що особливо хвалити. І знову ж таки, часом митець може викликати в нас захоплення, хоч твір його й не цілком нас задовольняє. Цього ніколи не треба забувати, і тоді часто можна буде порівнювати між собою найсуперечливіші оцінки. Так і тут. Дольче в своїй «Бесіді про малярство» змушує Аретіно вихваляти наведені вище строфи Аріосто³; я ж, навпаки, вибрав їх як приклад картини без образу. І обидва ми маємо слухність. Дольче подивляється знання, з яким поет змальовує тілесну красу; мене ж цікавить тільки враження, що його те знання, віддане словами, може справити на мою уяву. Дольче на підставі того знання доходить до висновку, що добрі поети — не згірші й малярі, а я на підставі свого враження впевнююсь, що річ, яку маляр фарбами й лініями здатен відтворити якнайкраще, не можна гарно віддати словами. Дольче радить усім малярам Аріостів опис як чудовий узірець прекрасної жінки; я ж раджу його всім поетам як повчальне застереження: не робити ще невдаліших спроб у тій царині, де сам Аріосто не мав ніякого успіху. Може бути, що Аріостові рядки:

Лиш майстер пензля може уявити
Цей образ незрівнянної краси —

свідчать про глибоке знання й розуміння пропорції,

³ Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino [Бесіда про малярство, приписувана Аретіно], Флоренція, 1735, стор. 175. «Якщо малярі побажають без великих зусиль знайти довершений узірець прекрасної жінки, нехай читають Аріостові строфи, що в них він так чудово змалював Альцинину вроду: вони побачать, до якої міри добрі поети бувають водночас і добрими малярами».

яке ґрунтується на спостереженні краси в природі і в античних творах⁴. Може навіть бути, що в словах:

Густий рум'янець на щоках розлитий,
Мов чиста ружа в свіжості роси —

він виявив себе не згіршим колористом, ніж Тіціан⁵.

Можна також погодитись, що коли він тільки порівнює Альцинині коси з золотом, а не зве золотими, то цим самим засуджує вживання в малярстві замість фарби правдивого золота⁶. І, нарешті, в його описі Альцининого носа:

А ніс такий, що й чорна заздрість навіть
Не знайде, що в нім слід було б поправить —

можна добачити той античний грецький профіль, що його згодом грецькі митці передали й римським⁷. Та яку ж користь із тієї вченості й прозірливості маємо ми, читачі, що хочемо уявити собі гарну жінку і від-

⁴ Там само. «Щодо пропорцій, то ми бачимо тут, що незрівнянний Аріосто створив узіреть досконалості, якого не можуть осягти навіть найславніші малярі; він уживає вислову «вправні майстри», аби підкреслити старанність як рису, необхідну правдивим митцям».

⁵ Там само, стор. 182. «Тут Аріосто малює, і колорит його доводить, що він гідний Тіціанів суперник».

⁶ Там само, стор. 180. «Аріосто так само міг би назвати коси золотими, як він їх назвав блискучими, мов золото, але такий епітет видався йому, либонь, надто поетичним. Звідси слід зробити висновок, що маляр має наслідувати золото, а не вживати його (як уживають мініатюристи) в своїх картинах, аби можна було сказати, що коси ті не золоті, а тільки блищать, мов золото. Слова, що їх Дольче наводить далі з Афінєя, варті уваги, тільки що він трохи перекрутив їх, наводячи. Я спинюся на цьому в іншому місці».

⁷ Там само, стор. 182. «Ніс рівний, такий, як ми надібємо на зображеннях стародавніх римських красунь».

чути бодай хоч щось від того хвилювання в крові, яке ми відчуваємо, коли справді бачимо красу? Хай навіть поет і знає, з яких складників утворюється прекрасний образ, та чи передає він те знання й нам? А коли й передає, то чи ми ті складники бачимо? Чи він хоч трохи допомагає нам уявити собі її яскраво, мов живу? Гарно окреслене чоло («Блищить чоло, яких в природі мало»), ніс, що в ньому навіть заздрість не знайде що поправити, подовжена вузька рука («Рука класичну й точну має міру, а пальці — ледь подовжені й вузькі»), — який же образ складають ці загальні означення? В устах учителя малювання, що хоче звернути увагу своїх учнів на пишноти академічної моделі, вони, може, щось і промовляють, бо досить їм глянути на саму модель, і вони побачать і гарно окреслене ясне чоло, і тонку лінію носа, й вузьку гошу руку. Але в поета я цього не бачу і з серцем відчуваю, що таки й не побачу, марні були мої зусилля.

У таких випадках Вергілій цілком наслідував Гомера і йому щастило дечого осягти. Його Дідона — лиш прекрасна Дідона. Коли ж він і змальовує в ній щось докладніше, то тільки її багаті шати і пишний вихід⁸:

...А врешті із почтом вийшла великим;
Шати сидонські на ній, і широка з мережива лиштва,
І сагайдак золотий, ще й із золота шпилька у косах,
Застібка теж золота запинала їй шати багрянні.

(Переклад Михайла Білика)

Якби хтось захотів прикласти до Вергілія слова того стародавнього митця, що сказав своєму учневі, який намалював Єлену надто вичепуреною: «Ти не

⁸ Енеїда, IV, ряд. 136.

вмів намалювати її прекрасною, отож і намалював пишно вбраною», то Вергілій відповів би: «Я не винен, що не можу змалювати її краси; нарікайте на обмеженість мого мистецтва. Я заробив хвалу тим, що не переступив його межі».

Не можу не згадати тут двох Анакреонтових пісень, що в них він змальовує нам красу своєї коханої і Бафіла⁹. Спосіб, до якого він удався, дуже плідний. Він уявляє, що перед ним стоїть маляр, і велить йому працювати в себе перед очима. «Ось так,— каже він,— намалюй мені коси, а так чоло, очі, отак уста, шию і груди, так стегна й руки!» Те, що маляр тільки частинами може складати в цілість, поет так само частинами йому й розповідає. Він прагне не до того, щоб ми побачили й відчули красу його коханої через ті усні настанови маляреві; він-бо сам розуміє, які недосконалі словесні засоби, тому вдається по допомогу до мистецтва, ставлячи силу його впливу так високо, що вся пісня бринить швидше хвалою мистецтву, аніж коханій. Він не бачить портрета, він бачить її саму, і йому здається, що зараз вона розтулить уста й заговорить:

Зараз, образе, промовиш.
Досить! Вже дивлюсь на неї!
(Переклад Юрія Мушака)

Так само, замовляючи маляреві Бафілів портрет, Анакреонт хвалу хлопчачій красі так переплітає з хвалою мистецтву та митцеві, що важко визначити, на чию ж честь він написав свою пісню. Він збирає найкращі риси з різних картин, що саме й визначалися незвичайною красою якоїсь деталі: шию бере в Адо-

⁹ Оди XXVIII і XXIX.

ніса, груди й руки в Меркурія, стегна в Полідевка, живіт у Вакха, а цілий Бафіл має скидатися на Аполлона.

Хай обличчя в нього буде
Краще, аніж в Адоніса,
Шия з слонової кістки,
І зроби ще межигруддя
Й дві руки, як у Гермеса,
Стегна, наче в Полідевка,
Череву, як в Діоніса.
Ось із цього Аполлона
Ти зроби мені Бафіла.

(Переклад Юрія Мушака)

Так само й Лукіан не знайшов іншого способу дати нам уявлення про Пантеїну красу, як послатися на найкращі жіночі статуї стародавніх майстрів¹⁰. А хіба все це не признання, що самі слова тут безсилі, що поезія затинається й німіє, коли мистецтво не стане їй якоюсь мірою за тлумача?

XXI

Та чи не занадто збідніє поезія, якщо ми вилучимо з її царини всяке зображення тілесної краси? Але хто ж його вилучає? Коли ми пробуємо заступити поезії один шлях, де їй довелося б слухняно йти слідом за спорідненим їй мистецтвом і боязко блукати, ніколи не досягаючи мети, то чи означає це, що ми заступаємо їй і всі інші шляхи, де мистецтво уже йде слідом за поезією?

¹⁰ Εἰχονες [Образи], § 3, т. II, стор. 461 за Райцовим вид.

Той самий Гомер, який так послідовно уникає будь-якого опису тілесної краси, який тільки раз побіжно згадує, що Єлена має білі руки¹ й гарні коси², той самий Гомер спростається, однак, дати нам таке уявлення про її красу, яке набагато перевершує все те, що може запропонувати нам мистецтво. Згадайте місце, де Єлена в Трої приходить на раду найстарших. Поважні діди, побачивши її, кажуть один одному³:

Ні Трої синів неможливо, ні мідноголінних ахеїв
Ганить, що злигоднів безмір за жінку таку вони терплять:
Страшно обличчям своїм на богинь вона схожа безсмертних.

Що може яскравіше засвідчити її красу, аніж твердження суворих дідів, що задля неї варто було вести війну, яка коштувала так багато крові й так багато сліз?

Те, чого Гомер не може змалювати за його складовими частинами, він змальовує, віддаючи його дію на нас. Змальовуйте нам, поети, вдоволення, прихильність, кохання, захват, що їх породжує в нас краса, і тим самим ви змалюєте саму красу. Хто може уявити собі бридким коханого Сапфо, коли вона сама каже, що зомліла, його зоглядівши? У кого не постане в думках прекрасний, довершений образ, коли він міг викликати почуття, що їх тільки такі образи й здатні викликати? Ми разом з Овідієм тішимося красою його Лесбії, але не тому, що він послідовно змальовує кожен риси її гарного тіла:

Ох, які плечі я бачив, які обнімав я рамена!
Груди округлі які гладити й пестити міг!

¹ Іліада, III, ряд. 121.

² Там само, ряд. 319.

³ Там само, ряд. 156—158.

Що за рівненький живіт під грудьми невеличкими в неї!
В стегнах яка ж бо краса! Стегна дівочі які! —

а тому, що його картина дихає п'янкою хіттю, яка збуджує наше власне бажання.

Інший шлях, що на ньому поезія наздоганяє мистецтво в зображенні тілесної краси, це той, де воно обертає красу в грацію. Грація — краса в русі, тож маляреві важче зобразити її, аніж поетові. В малярстві ми можемо тільки вгадувати рух, насправді ж постаті його залишаються нерухомі. Отже, грація в нього стала б гримасою. Але в поезії вона залишається тим, чим є, переходовою красою, на яку нам весь час хочеться дивитись. Вона з'являється й зникає; а що ми взагалі легше й яскравіше можемо пригадати собі рух, аніж самі форми й барви, то в поетичному творі грація має дужче діяти на нас, аніж краса. Тож у зображенні Альцини нас і досі зворушує, й досі подобається нам саме грація. Очі її справляють на нас враження не тому, що вони темні й палкі, а що вони «люють промені тендітні й благодіючі» і що в них пурхає Амур, випускаючи звідти цілий сагайдак стріл. Уста її захоплюють нас не тому, що губи, немов правдивою циноброю покриті, ховають два рядки осяйних перлин, а що на них розквітає чарівна усмішка, яка сама вже обіцяє раювання, тому що з уст тих плинуть ніжні слова, від яких тане найзапекліше серце. Груди її чарують не стільки тому, що поет ударяється до молока, слонової кістки та яблука, аби дати нам уявлення про їхню білість і гарну форму, як тому, що вони здіймаються й опускаються, наче хвилі при березі, коли пустотливий Зефір посвариться з морем:

Дві кулі з кістки точеного тіла
Здіймаються, як хвиль ритмічний біг,
Зефіром потривожених несміло.

Я певен, що саме такі ознаки грації, зібрані в одну чи дві строфи, справляли б куди більше враження, аніж усі п'ять розтягнених строф, що в них Аріосто нудно змальовує прекрасні форми, надто мудровані, аби ми їх могли відчути.

Навіть Анакреонт волів бути негречним і зажадати від маляра неможливого, аніж позбавити грації образ своєї коханої:

Посеред же підборіддя
І на шиї мармуровій
Хай сідають всі Харити!
(Переклад Юрія Мушака)

Він наказує митцеві, щоб навколо її ніжного підборіддя і мармурової шиї літали грації. Як це? Невже буквально? Але ж маляр на таке не здатен. Він може гарно заокруглити підборіддя, зобразити чудову ямку, зроблену «Амуровим пальчиком» (бо мені здається, що слово «посередині» свідчить про ямку), може надати шиї найкращого кольору, та оце й усе. Але змалювати, як та гарна шия повертається, змалювати гру м'язів, від якої ямка стає то помітніша, то ледь видима, одне слово, змалювати принадність рухів йому несила. Поет зробив усе, що тільки дозволяло його мистецтво, аби ми відчули красу, — тож маляр повинен пошукати в своєму мистецтві найдійовіших засобів, щоб домогтися того самого. Це ще один приклад до тієї думки, про яку вже мовилося вище: поет, навіть коли він переповідає твори мистецтва, не обмежений у своєму описі рамками того мистецтва.

XXII

Зевксис намалював Єлену і зважився помістити під картиною ті славнозвісні Гомерові слова, що ними зачаровані троянські діди виповідають своє враження. Ніколи ще малярство й поезія не вступали в таке змагання. І жодне з них не перемогло: обоє заслужили лаврового вінця.

Бо так само, як мудрий поет, відчуваючи, що не може віддати красу за її складовими частинами, показав тільки, як вона впливає на інших людей, так і мудрий маляр показав нам тільки красу за її складовими частинами, вважаючи за негідне свого мистецтва вдаватися до якихось допоміжних засобів. На його картині була одна лише постать — гола Єлена. Бо дуже можливо, що то була саме та картина, яку він намалював для кротонців¹.

Цікаво порівняти з нею картину, що її Келюс радить новітнім малярам на підставі тих самих Гомерових рядків: «Єлена, загорнута в біле запинало, з'являється перед старими троянцями, що серед них є також Пріам — його можна вгадати з ознак царської гідності. Митець конче мусить віддати тріумф краси через пожадливі погляди і вираз захоплення й подиву на обличчях суворих дідів. Сцена відбувається біля одної з міських брам. У глибині картини може бути або чисте небо, або високі міські будівлі. З небом було б сміливіше тло, але так само годяться й будівлі».

Уявімо собі, що цю картину намалював хтось із великих новітніх майстрів і вона стоїть поряд із Зевксисовою картиною. Котра з них буде правдивіший

¹ Валерій Максим, кн. III, розд. 7. Діонісій Галікарнаський, Art. Rhet. [Мистецтво красномовства], розд. 12. Περὶ λόγων ἐφετάεως [«Про складання промов»].

тріумф краси? Та, де я сам ту красу відчуваю, чи та, де я повинен здогадатися про неї з гримас розчулених дідів? Turpe senilis amor [Соромітне старече кохання]; хтивий погляд робить смішним навіть найповажніше обличчя, а стара людина, що виявляє юнацький пал, просто відразна натура для маляра. Гомеровим дідам цього не можна закинути, бо їхнє почуття — то тільки хвилева іскра, яку відразу ж гасить мудрість; воно підносить Єленину вроду, але не завдає сорому їм самим. Вони виказують своє почуття, проте відразу ж додають:

Та хоч яка вона є, кораблем хай додому вертає,
Тільки б надалі нещастя не лишала ні нам, ні потомкам.

Якби вони так не вирішили, то були б просто старими лагоминцями, такими, як мали б вийти на Келюсовій картині. І на що ж спрямовують вони свій хтивий погляд? На загорнену в запинало постать. Хіба то Єлена? Я не можу збагнути, як Келюс міг залишити запинало. Щоправда, Гомер ясно каже про нього:

Швидко вона, срібно-біле напнувши тонке покривало,
Вийшла з кімнати своєї, рясні проливаючи сльози.

Проте Єлена огортається тільки, щоб перейти вулицями; і коли старі виявляють своє захоплення ще перед тим, як Єлена скинула запинало чи відгорнула його, то виходить, що вони бачать її не вперше; отже, таке визнання вихопилося в них не тому, що вони тепер побачили Єлену: вони вже не раз відчували те, що аж нині висловили. На картині ж цього немає. Коли я побачу на ній захоплених дідів, то захочу відразу побачити, що їх так захопило, і буду прикро вражений, углядівши там тільки закутану постать, у яку вони вступились масним поглядом. Що в тій постаті залишилося від Єлени? Тільки її біле запинало

і зграбні обриси тіла, ледь помітні під одягом. Та, може, граф гадає, що обличчя в неї має бути не запнуте, і називає запинало просто як частину одягу? Коли так (хоч його слова не припускають такого тлумачення: «Єлена, вкрита білим запиналом»), то я просто з дива не вийду: адже він радить митцям якнайпильніше віддати вираз обличчя дідів, а про Єленине лице, про його красу не згадує жодним словом. Як? Забути за скромну красуню, яка боязко підходить до старих, жалкуючи, що стала причиною їхнього лиха? За її прегарні очі, зволожені сльозами? Хіба незвичайна краса для наших митців — таке буденне явище, що про нього не варто й згадувати? Чи, може, вираз обличчя важить більше за красу? Чи ми вже звикли й на картині, як на сцені, вважати бридку артистку за чарівну принцесу, якщо тільки принц освідчує їй палке кохання?

Справді, Келюсова картина супроти Зевксисової — все одно що пантоміма супроти високої поезії.

У давнину Гомера, напевне, читали більше й уважніше, ніж тепер. А все ж ми не бачимо, щоб стародавні митці знаходили в нього багато сюжетів до картин². Вони, здається, пильно використовували згадки про незвичайну тілесну красу; їм вони любили змальовувати, добре відчуваючи, що тут лише можуть позмагатися з поетом. Крім Єлени, Зевксис намалював також Пенелопу, Апеллесова ж Діана була Гомеровою Діаною, оточеною німфами (з цього приводу я хочу нагадати, що те місце в Плінія, де мовиться про Діану, потребує виправлення³). А змальовувати по-

² Fabricii. Biblioth. Graec. [Фабрицій, Грецька бібліотека], кн. II, розд. 6, стор. 345.

³ Пліній каже про Апеллеса (кн. XXXV, розд. 36, стор. 698 за Гардуїновим вид.): «Fecit et Dianam sacrificantium

дії, взяті з Гомера, лише тому, що вони відзначаються багатою композицією, чудовими контрастами та гарним освітленням, стародавні митці вважали за ознаку

virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis» [«Зобразив він і Діану, оточену хором дівчат, що складають офіру; коли дивишся на неї, то здається, що читаєш Гомерові вірші, які ту картину змальовують»]. Більше що хвали й бути не може. Щоправда, вродливі німфи, які оточують богиню, що чолом своїм велично здійсмається над ними,—це сюжет усе-таки для маляра, а не для поета. Тільки слово «sacrificantium» [«що складають офіру»] видається мені дуже підозрілим. Що робить богиня серед дівчат, які складають офіру? І хіба так бавлять час у Гомера Діаніні посестри? Зовсім ні, вони мандрують із нею горами й лісами, полюють, бавляться, танцюють (Одіссея, VI, ряд. 102—106):

Так стрілоносна, на ловах блукавши між гір, Артеміда
Високоверхий Тайгет і стрімкий Ерیمانт оббігає,—
Тішиться, диких полюючи вепрів і оленів бистрих;
З нею там німфи гуртом польові забавляються, доньки
Зевса-егідодержавця...

Отже, в Плінія було, мабуть, не «sacrificantium», а «venantium» [«що полюють»] чи якесь подібне слово, може, «sylvis vegantium» [«що мандрують лісами»]—таке виправлення мало б приблизно стільки ж літер. Гомеровому «що бавляться» найближче відповідало б «що танцюють», і не випадково у Вергілія, що наслідує Гомера, Діана в цьому місці водить танок із своїми німфами (Енеїда, I, ряд. 477—498):

Як на Еврововім березі або на горах Цінтійських
Водить Діана танок...

(Переклад Миколи Зерова)

Спенс вивідає з цього приводу дивну думку (Polymetis [Поліметис], діал. VIII, стор. 102). Він каже: «Ця Діана й на картині і в описах була Діана-мисливиця, хоч ні Вергілій, ні Апеллес, ні Гомер не показали, як вона полює з своїми німфами, а зображали її разом з німфами в тому танку, що його в давнину вважали за дуже важливий культовий обряд». У примітці він додає: «Вислів «бавиться», що його вжив Гомер у

несмаку; і то й був несмак, поки мистецтво не виходило за тісні межі свого найвищого призначення. Натомість вони черпали наснагу в поетовому духові, жили своєю уяву найшляхетнішими рисами його поезії, вогонь його запалу надихав і їх; вони все бачили і сприймали так, як він, тож їхні твори ставали наче відбитками Гомерових, але то була подібність не портрета до оригіналу, а радше сина до батька: подібні, проте не однакові. Здебільшого та подібність виявляється в одній-однісінькій рисі, а решта ж рис не мають між собою нічого спільного, хіба тільки, що гармоніюють із тими подібними.

цьому випадку, навряд чи пасує до мисливства, так само й Вергілій «водять танок» треба розуміти, як стародавній релігійний танок, бо стародавні римляни вважали, що танцювати прилюдно не личить навіть чоловікам, якщо тільки то не був танок на пошану Марса, Вакха чи якогось іншого їхнього бога». Спенс, певне, має на гадці саме ті урочисті танки, що їх стародавні римляни залічували до культових обрядів. Тому, каже він, Пліній і вжив слово «sacrificare» [«офірувати»]: «Саме з цієї причини Пліній, кажучи до Діаниних німф, уживає слово «офірувати»; воно свідчить, що їхній танок у цьому випадку мав обрядовий характер». Він забуває, що у Вергілія танцює і сама Діана: «Водить Діана танок...» Коли той танок обрядовий, то на чю ж пошану танцює Діана? На свою власну? Чи на пошану іншого бога? І те й те не має глузду. І коли стародавні римляни вважали, що поважній особі взагалі не личить танцювати, то невже їхнім поетам конче треба було міряти суворою міркою свого народу й божі звичаї, які ще давніші грецькі поети визначили вже цілком інакше? Коли Гораций пише про Венеру (Ода IV, кн. I):

Танці Венера веде, як зійде лиш місяць на небі.
Німфи і Грації милі плинуть рядами,
Такт відбиваючи...

(Переклад Андрія Содомори)

то хіба й тут він має на гадці обрядовий танок? Та я трачу надто багато слів на дурниці.

А втім, оскільки Гомерові поетичні шедеври були давніші за будь-які шедеври мистецькі, оскільки Гомер раніше встиг озирнути поетичним оком природу, ніж Фідій чи Апеллес, то й не диво, що митці знаходили вже в Гомера різні, особливо корисні їм, риси швидше, аніж устигали спостерегти їх самі в природі, і що вони жадібно схоплювали їх, наслідуючи в такий спосіб у Гомерові саму природу. Фідій визнавав, що рядки ⁴:

Мовив Кроніон, і чорно-густими моргнув він бровами.

І з голови владаревої кучерів пасма нетлінні

Впали на плечі безсмертні, й великий Олімп похитнувся — стали йому за взірць Юпітера Олімпійського і що лише завдяки їм удалося йому те божисте обличчя, «що наче з небес зійшло». Робити з цього визнання тільки той висновок, що уява митцева, натхненна величним поетовим образом, і сама спромоглася на величні картини, означає, по-моєму, недогледіти істотне і вдоволюватися чимось дуже загальним там, де є нагода дізнатися щось особливе з набагато більшою для себе користю. На мою гадку, Фідій тут визнає також, що в тих Гомерових рядках він найперше зауважив, які промовисті бувають брови, «як багато душі в них прозирає» ⁵. Може, вони також спонукали його старанніше вимальовувати волосся, щоб хоч якось віддати те, що Гомер називає «пахучим волоссям». Бо ж відомо, що стародавні митці до Фідія не дуже розуміли, яку вагу має вираз обличчя і який він промовистий, а надто не зважали на волосся. Ще мирон не вмів віддавати ані того, ані того, як зауважив Пліній ⁶; він

⁴ Іліада, I, ряд. 528. Валерій Максим, кн. III, ряд. 7.

⁵ Пліній, кн. I, розд. 51, стор. 616 за Гардуїновим вид.

⁶ Там само, кн. XXXIV, розд. 19, стор. 651. «Очевидно, хоч він і дбав про те, щоб людський образ був природний. але не

же твердить, будімото Піфагор Леонтин знаний був тим, що перший почав гарно вимальовувати волосся⁷. Те, чого навчився Фідій у Гомера, інші митці навчилися з Фідієвих творів.

Я наведу ще один такий приклад, що завжди мені особливо подобався. Згадаймо, що каже Гогарт про Аполлона Бельведерського⁸. «Того Аполлона й Антіноя можна побачити в Римі, обох в одному палаці,— пише він.— Та коли Антіной сповнює глядачів захватом, то Аполлон вражає їх, і саме тому, кажуть мандрівники, що в ньому видно щось надлюдське, щось таке, чого більшість їх не годна навіть описати. І це враження, кажуть вони, тим дивовижніше, що як добре роздивитися статую, то навіть простому окові помітно її непропорційність. Один із найкращих новітніх англійських скульпторів, що недавно їздив до Рима подивитися на статую, потвердив мені щойно сказане, а саме: що ноги й стегна Аполлонові супроти верхньої частини тіла задовгі й затовсті. Андреа Саккі, один із найбільших італійських малярів, мабуть, теж був такої думки, а то б навіть він у своїй славетній картині (яка тепер зберігається в Англії) надавав Аполлонові, що короює співака Пасквіліні, Антіноєвих пропорцій, коли решта його рис достоту скопійована з Аполлона Бельведерського. І хоч ми часто бачимо навіть у найбільших творах, що якась незначна деталь буває залишена поза увагою, проте в цьому випадку такого не могло статися, бо в гарних статуй пропорційність — дуже

намагався віддати почуття; волосся ж на голові й бороду він вимальовував так само недбало, як і давніші митці».

⁷ Там само. «Він перший почав зображати нерви та жили і вимальовувати волосся».

⁸ *Zergliederung der Schönheit* [Аналіз краси], стор. 47, берлінське вид

важлива умова краси. Отже, виходить, що ті частини тіла навмисне збільшені, бо такої хиби легко було б уникнути. І справді, коли ми пильніше приглянемося, в чому ж полягає краса статуї, то дійдемо до висновку, що те, що в цілій постаті вважалося за невимовно прекрасне, походить саме від непропорційності, яка здається вадою в окремих її частинах». Вельми слушні думки. Я тільки додам, що вже Гомер відчував це і вказував, що товщі ноги й стегна роблять постать величнішою. Бо Антенор у нього, порівнюючи Улісса з Менелаєм, зауважує⁹:

Стоячи з ним, Менелай вирізнявся плечей шириною,
Сидячи ж поряд із ним, Одіссею ставнішим здавався.

Отже, якщо Улісс, сидячи, вигравав на тому, на чому програвав Менелай, то легко визначити пропорції між верхніми частинами тіл і ногами та стегнами. В Улісса верхня частина була велика супроти нижньої, а в Менелая — мала.

XXIII

Навіть одна незграбна частина може порушити загальне враження від красивого цілого. Але річ іще не стає через те бридка. Уявлення потворного також може скластися тільки на підставі багатьох незграбних частин, які нам, до того ж, треба побачити разом, аби виникло враження протилежне тому, яке на нас справляє краса.

Отже, здавалося б, потворне за природою своєю теж не може бути предметом поезії; а все ж Гомер змалював найгіршу потворність в образі Терсита, і змалював частинами, що йдуть одна за одною. Чому ж,

⁹ Іліада, III, ряд. 210—211.

потворне змальовуючи, він дозволив собі те, чого так старанно уникав, віддаючи красиве? Чи враження від потворного не послаблюється, як враження від прекрасного, коли послідовно перераховувати частини, з яких воно складається?

Безперечно, послаблюється; але в цьому й полягає виправдання Гомерове. Саме тому, що в поетовому зображенні потворне стає просто тілесною вадою і не справляє вже такого відворотного враження, його можна вживати в поезії. І якщо поет не може його використати як самостійну категорію, то використовує як складовий елемент — щоб збуджувати й підсилувати певні змішані враження, що з їхньою допомогою він полонить нашу уяву, коли йому не вистачає самих тільки приємних вражень.

Тими змішаними враженнями є сполука смішного й жахливого.

Гомер робить Терсита потворним, аби він здавався смішний. Але смішний він став не через саму лише потворність, бо то тільки вада, а смішне вимагає контрасту між досконалістю й вадами¹. Так його визначає мій приятель, а я хотів би ще додати, що контраст той не повинен бути надто різкий, надто прикрий, що протилежності мають бути такі, аби вони могли злитися в одне. Мудрий і справедливий Езоп не стане смішний, коли ми надамо йому Терситової потворності. То дурні ченці вигадали, буцімто в повчальних байках Езопових потворне породжує телою [смішне] тому, що сам автор був потворний, а отже й смішний. Потворне тіло і прекрасна душа — це наче олія й оцет, що хоч як їх змішуй, а кожне матиме свій

¹ Philos. Schriften des Hr. Moses Mendelson [Філософські твори Мойсея Мендельсона], ч. II, стор. 23.

особливий смак. Вони не дають чогось третього: тіло викликає досаду, а душа — вдоволення, тобто цілком різні почуття. І аж коли тіло потворне, до того ж, ще й кволе та хворобливе, коли воно заважає душі себе виявляти і викликає небажане упередження до неї, аж тоді досада і вдоволення поєднуються, але з того поєднання постане не сміх, а співчуття, і предмет, що його ми досі тільки високо шанували, стане цікавий. Потворний немічний Поп, напевне, був куди цікавіший своїм друзям, аніж вродливий і здоровий Вічерлі — своїм.

Та хоч сама потворність ще не робить Терсита смішним, але без неї він також не був би смішний. Потворність, відповідність тієї потворності до його вдачі, суперечність і потворності, і вдачі з його власною високою думкою про себе, злісна балаканина, яка врешті нікому не завдає кривди, а тільки принижує його ж самого, — все це разом справляє кумедне враження. Остання обставина саме й є та „ὀυ φάρτικον“ [«нешкідливість»], що її Арістотель² вважає за неодмінну умову смішного, так само як мій приятель вважає за необхідне, щоб контраст не був значний і не міг нас дуже зацікавити. Бо ж досить нам тільки уявити собі, що підступна спроба принизити Агамемнона коштувала б Терситові надто дорого, що замість кількох кривавих синців він відпокутував би життям, і ми б перестали з нього сміятися. Бо ж те чудовисько все-таки людина, і його смерть здалася б нам куди більшим лихом, аніж усі його вади й гріхи. Щоб переконалися в цьому, варто тільки прочитати про Терситову смерть у Квінта Калабра³. Ахілл жалкує, що вбив

² Поетика, розд. V.

³ Параліпомена, кн. I, ряд. 720—775.

Пенфесілею: та краса, скупана в крові, так мужньо пролітій, викликає пошану й співчуття в героя, а пошана й співчуття переростають у любов. Проте лихомовний Терсит трактує його любов як злочин. Він убачає в ній хіть, що, мовляв, наймудрішу людину доводить до божевілля:

...пристрасті сила, що й муж наймудріший
Розум од неї втрачає...

(Переклад Бориса Тена)

Тоді розгніваний Ахілл, жодного слова не зронивши, вдарив Терсита в обличчя так, що в того линула з горла кров, вилетіли зуби, а разом з ними й душа. Надто жорстоко! Розлючений убивця Ахілл стає мені відразніший за підступного буркотливого Терсита; мені боляче, що греки схвалюють смерть свого ближнього, бо я відчуваю, що Терсит — і мій ближній, що він людина.

Але покладімо, що Терсит підбурив би військо на бунт, що воно справді вернулося б на кораблі й по-зрадницькому залишило своїх ватажків, які попали б до рук мстивого ворога, і боги наслали б загладу на цілий флот і на ціле військо. Якою б тоді нам здавалася Терситова потворність? Коли нешкідлива потворність смішна, то потворність, що коїть лихо,— жахлива. Найкраще я поясню свою думку, навівши двоє місць із Шекспіра. Едмунд, нешлюбний син графа Глостерського з «Короля Ліра», не менший негідник за Річарда, герцога Глостерського, що жахливими злочинами проклав собі дорогу до трону й засів на ньому як Річард III. То чому ж перший не викликає в нас такої відрази й жаху, як другий? Коли я слухаю нешлюбного сина⁴:

⁴ Король Лір, дія I, сцена 2.

Ти — божество, природо! Я корюсь
Твоїм законам. Чи ж мені терпіти
Людських звичаїв неблаганний бич,
Юрби цікавої тяжке презирство
Лише тому, що я цей світ побачив
Пізніш за брата? Незаконний син!
Чом незаконний? Чом зовусь я підлим,
Коли шляхетний розум маю я,
Коли так само дужий і вродливий,
Як роджені від чесноі жони?
За що вони нас підлими зовуть?
Я підлий? Чим? Кому життя дала
Злодійка пломенистая природа,
Той більше має здатності і сил,
Ніж сотня йолопів, яких зачато
На пом'ятій, нудній, бридкій постелі
У часі поміж вечерею та сном...

(Переклад Максима Рильського)

то чую диявола, але бачу його в образі ангела світ-
ла. Слухаючи ж слова герцога Глостерського⁵:

Не створений для ігор я любовних,
Для ніжних заглядань у дзеркала;
Я грубий, величі мені бракує,
Щоб серед німф розпусних величатись.
Брехлива скривдила мене природа —
Ні постаті, ні вроди я не маю,
Потвора недороблена, у світ цей
Дочасно кинута напівлюдина,
Такий бридкий, кульгавий, що й собаки
На мене брешуть, як до них наближусь.
У мирну пору цю мелодій млявих
В яких розвагах бавитиму час я?
Хіба на сонці тінь свою зорити
Чи про свою потворність міркувати?
Відтоді, як я знаю, що коханцем
У дні ці балакливі я не буду,—
Поклав собі негідником я стати...

(Переклад Бориса Тена)

⁵ Життя і смерть короля Річарда III. Дія I, сцена I.

я чую диявола і бачу диявола в образі, що його й повинен мати диявол.

XXIV

Так користується поет потворністю форми; а яке ж місце вона посідає в малярстві?

Малярство як наслідувальне мистецтво може зображати потворне, але малярство як красне мистецтво не повинне цього робити. Як до того першого до нього належать усі видимі речі, а як до другого — тільки ті, що викликають приємні почуття.

Та чи не можуть подобатися в наслідуванні й неприємні почуття? Принаймні не всі. Ось що зауважує один дотепний критик мистецтва про огиду¹: «Уявлення страху, смутку, ляку, жалю тощо можуть викликати в нас нехіть тільки тоді, коли ми вважаємо зло за дійсне. Тому вони можуть перейти в приємні почуття, якщо ми згадаємо, що це тільки мистецька ілюзія. Однак почуття огиди виникає за законами уяви, на саму думку про щось бридке, незалежно від того, чи ми віримо в його реальність, чи ні. Що з того ображеному почуттю, коли навіть мистецтво й зрадить нереальність своєї натури? Нехіть у нашому серці виникає не з припущення, що зло справді існує, а з самого уявлення про зло. Отже, почуття огиди завжди є реальністю, а не наслідуванням».

Те саме можна сказати й за потворність форми. Та потворність ображає наш зір, суперечить вимогам нашого смаку щодо ладу й гармонії і викликає відразу,

¹ Briefe, die neueste Litteratur betreffend [Листи про новітню німецьку літературу], ч. V, стор. 102.

незалежно від того, чи річ, потворність якої ми спостерегли, існує насправді, чи ні. Ми не хочемо бачити Терсита ані живого, ані намальованого; і якщо на картині він справляє на нас не таке неприємне враження то не тому, що потворність його форм перестає бути потворністю в мистецькому наслідуванні, а тому, що ми маємо здатність абстрагуватися від тієї потворності й тішитися тільки маляревим мистецтвом. Але навіть тій утісі весь час заважає думка, на яку невартісну мету використано тут мистецтво, і ця думка часто призводить до того, що ми починаємо менше цінувати митця.

Арістотель називає ще одну причину², чому речі, що на них у житті ми дивимося з відразою, якнайдокладніше відтворені в митця, дають нам задоволення: через притаманну всім людям жадобу знання. Ми радіємо, коли із зображення речі можемо або пізнати, *τι ἐκαστου*, що вона собою являє, або визначити, *ὅτι οὗτος ἐστινος*, що це та чи інша річ. Однак із цього ще не випливає, що потворність треба наслідувати. Втіха, яка виникає із задоволення нашої жадоби знання,— тільки хвилева, і речі, що ними ми втішаємося,— тільки випадкові; і навпаки, невдоволення, викликане в нас спогляданням потворності,— постійне, і предмет, що те невдоволення збуджує,— істотний. То як же вони можуть урівноважуватися? Ще менше сили має притлумити неприємну дію на нас потворного дріб'язкове вдоволення, викликане тим, що ми зауважили подібність. І що ближче я порівнюю зображення потворного із самим потворним предметом, то дія та збільшується, отже, вдоволення від порівняння швидко зовсім зникає і нічого вже не лишається, крім при-

² Поетика, розд. IV.

крого враження подвійної потворності. З прикладів, які наводить Арістотель, видно, що й він не зараховував до потворних речей тих, що їхнє зображення могло подобатися. Його приклади — хижі звірі й трупи. Хижі звірі викликають страх, навіть коли вони не потворні. І не потворність, а саме той страх у мистецькому наслідуванні дає почуття втіхи. Так само і з трупами. Тяжке почуття жалю, жахлива думка про те, що й нас не мине смерть, спричиняються до того, що в природі труп нам відразний. В наслідуванні ж почуття жалю втрачається, бо ми переконані, що то лише мистецька ілюзія, і думка про фатальний кінець кожного смертного може бути або зовсім схована під якимись утішними обставинами, або ж так міцно з ними пов'язана, що стає радше приємна, аніж жахлива.

Отже, потворність сама собою не може бути сюжетом малярства як красного мистецтва, бо почуття, що їх вона викликає, — неприємні, і то не з тих неприємних почуттів, які при мистецькому наслідуванні потворного переходять у приємні. Але постає питання, чи не можна її використати як складовий елемент на підсилення інших почуттів, так само, як у поезії.

Чи може малярство вживати потворне, щоб викликати почуття смішного й страшного?

Я не зважусь просто сказати «ні» на це питання. Певна річ, що нешкідлива потворність може і в малярстві стати смішною, а надто коли з нею в парі йде намагання здаватися гарним і показним. Так само годі заперечувати, що шкідлива потворність і в природі, і на картині викликає страх і що й смішне, й страшне, вже саме собою змішаним почуттям будучи, в наслідуванні набуває ще більше гостроти і цим може тішити нас.

Мушу, одначе, нагадати, що в цьому випадку малярство й поезія перебувають не зовсім в однаковому становищі. В поезії, як я вже казав, потворне майже втрачає своє неприємне враження через те, що окремі його частини постають перед нами в часовій послідовності; з цього погляду воно перестає бути потворним, а отже, й набуває здатності ще тісніше з'єднуватися з іншими явищами і справляє разом з ними нове, цілком відмінне враження. В малярстві ж, навпаки, ми бачимо потворне у всій його цілості, і воно діє на нас майже так само, як і в природі. Таким чином, нешкідлива потворність не може довго здаватися нам смішною; неприємне почуття починає переважати, і те, що спочатку здавалося кумедним, стає далі просто відразним. Те саме відбувається і з шкідливою потворністю: поступово враження страшного минає і лишається тільки потворне.

Міркуючи так, граф Келюс мав цілковите право викинути епізод про Терсита із своїх Гомерівських картин. Але чи можна на цій підставі бажати, щоб її не було і в Гомера? На жаль, мушу сказати, що один учений, який у решті питань виявив тонкий і правдивий смак, дотримується цієї думки³. Але я маю намір в іншому місці поговорити про це докладніше.

XXV

Друга відмінність, що її згаданий критик убачає між огидою та іншими неприємними почуттями, стосується того невдоволення, що його викликає в нас потворне.

³ Klotzii, Epistolae Homericae [Клотц, Листи про Гомера], стор. 33 й далі.

«Інші неприємні почуття,— пише він¹,— можуть мати для нас деяку принадність не тільки в наслідуванні, а й у натурі, бо вони ніколи не викликають чистого невдоволення, завжди до нього домішується дрібка втіхи. Наш страх рідко буває цілком позбавлений надії; переляк збуджує всю нашу силу назустріч небезпеці, лють поєднується з жадобою помсти, смуток — із приємною думкою про втрачене щастя, а жаль невід'ємний від солодкого почуття любові й прихильності. Душі нашій вільно спинятися то на неприємному боці почуття, то на приємному і створювати собі суміш утіхи й невдоволення, яка впливає на нас дужче, аніж просто вдоволення. Не треба надто приглядатися до своїх почувань, щоб зауважити це, і то не раз, на самому собі; а як іще можна пояснити, що розлюченій людині її лють, а засмученій — її смуток дорожчі за всяку розраду, якою їх намагаються заспокоїти? Зовсім інша річ огида та споріднені з нею почуття. Душа наша ніяк не може долучити до них якоїсь утіхи. Невдоволення бере гору, тому важко собі уявити чи то в природі, чи в наслідуванні такий стан огидного, щоб воно не викликало в нашій душі нехоті».

Визнаю критикові цілковиту рацію; та коли він сам вважає, що є й інші почуття, споріднені з огидою, які також викликають тільки невдоволення, то чи не найближче до неї стоїть враження від потворного? Оскільки до нього теж не долучається ніяка втіха, ані в натурі, ані в мистецькому наслідуванні, то й тут важко собі уявити такий стан потворного, щоб душа наша не відвернулася від нього з нехиттю.

І ця нехить, якщо тільки я добре дослідив своє

¹ Klotzii, Epistolae Nomericae [Клотц, Листи про Гомера], стор. 103.

почуття, за своєю природою цілком однакова з огидою. Почуття, що виникає, коли ми споглядаємо потворність,— це та сама огида, тільки не така гостра. Щоправда, це суперечить іншому зауваженню критика — буцімто огида властива тільки найпримітивнішим нашим чуттям: смакові, нюхові й дотикові. «Двом першим,— пише він,— огидний надмір солодощів, а третьому — велика м'якість тіл, що при дотикові не виявляють достатнього опору. Такі речі потім стають нестерпні й зорові, але тільки через те, що ми згадуємо, яку відразу викликали вони, коли ми сприймали їх на смак, на нюх чи на дотик. Бо, власне, для зору не існує огидних речей». А все ж мені здається, що такі речі існують. Наростень на обличчі, заяча губа, приплесканий ніс із широкими ніздрями, голе місце замість брів — усе це потворність, що не може бути відразна ані на запах, ані на смак, ані на дотик. А проте, бачивши її, ми відчуваємо щось набагато ближче до огиди, аніж коли спостерігаємо інші тілесні вади, скажімо, криву ногу чи горб. І що вразливіша натура, то дужче її поймає млість, яка звичайно передує блювоті. Щоправда, млість та скоро знову улягається і майже ніколи не доводить до справжньої блювоти, але причину цього треба шукати в тому, що наш зір має властивість сприймати одночасно велику кількість реальних речей, отже, приємні враження послаблюють і затьмарюють неприємні так, що ті не можуть дуже подіяти на наше тіло. І навпаки, примітивні наші чуття — смак, нюх, дотик, дістаючи враження від якогось бридкого предмета, не можуть рівночасно сприймати й інші речі, отже, бридке діє на них цілою своєю силою й тому збурює все наше тіло.

Зрештою, щодо наслідування огидного, то до нього можна прикласти все те, що було сказано про

потворне. Оскільки воно викликає в нас ще неприємніші почуття, ніж потворне, то тим паче його не можна брати за сюжет ані в поезії, ані в малярстві. Але віддане словами, воно також дуже пом'якшується, тож мені здається, що поет може використати принаймні деякі риси огидного як складовий елемент образу, щоб домогтися змішаного почуття, яке він так добре підсилює рисами потворного.

Огидне може підсилювати смішне; так само гідність і величність разом з огидним стають смішні. Багато таких прикладів ми знаходимо в Арістофана. Мені пригадується ласиця, що перешкодила шановному Сократові робити астрономічні спостереження²:

Учень: А раз глибока думка через ласицю
Загинула.

Стрепсіад: Та як це? Розкажи мені.

Учень: Вночі досліджував він обіг місяця,
Й коли дивився вгору, рот роззявивши,
Його з покрівлі ласиця обгидила.

(Переклад Бориса Тена)

Якби те, що йому попадає до рота, не було гидке, то ми б не мали чого сміятися. Найкумедніші зразки такого контрасту надibuємо в оповіданні про готентотів, що його приписують лордові Честерфілдові, «Тква-соу і Нонмквея», надрукованому у вельми дотепному англійському тижневикові «Знавець». Відомо, які готентоти брудні і як багато того, що ми вважаємо за гидке й відразне, для них є гарне, вишукане, ба навіть священне. Сплющений носовий хрящ, драглисті, звислі аж до пупа груди, тіло, намащене козячим лосом та сажею й запечене на сонці, пасма волосся, що з них капає лій, руки й ноги, обмотані свіжими кишками,— і це об'єкт палкого, шанобливого й ніжного кохання;

² Хмари, ряд. 169—173.

чи ж можна не зареготатися, почувши, як тій красі поважно й захоплено виголошують хвалу!³

Із страшним огидне може, либонь, поєднуватися ще тісніше. Те, що ми звемо жахливим,— це просто сполука огидного й страшного. Лонгінові⁴, щоправда, не подобаються в Гесіодовому образі Скорботи⁵, що «з ніздрів текла рідина», але, мабуть, не тому, що це гідка риса сама собою, а що це гідка риса, яка нічого не додає до страшного. Бо ж довгі нігті, що стирчать на пальцях, начебто не викликали в нього невдоволення. А проте довгі нігті чи не огидніші за сопливого носа. До того ж, вони ще й страшні, бо саме ними

³ The Connoisseur [«Знавець»], т. I, 21. Там так сказано про Нонмквейну вроду: «Він був уражений пишнотою її тіла, що полискувало, як темна щетина на чорних кабанах Гесакви; він був зачарований її плескатим носом, а очі його захоплено спинялися на прегарних драглистих грудях, що звисали аж до пупа». І що ж допомогло їй якнайвигідніше показати свою красу? «Вона робила мастило з козячого лою та сажі й натирала ним усе тіло, стоячи під палючим сонцем; її коси були намащені топленим лоем і припорошені жовтою пилюкою; обличчя її, що сяяло, як поліроване чорне дерево, було поцятковане червоною глиною і подібне до темної заслони ночі, всіяної зірками; вона посипала руки й ноги попелом із дерева і напахала їх пташиним послідом. Її руки й ноги були обмотані блискучими кишками телиці, на шії висіла торбина з козячого шлунка, струсячі крила прикривали гладкі сідниці, а спереду вона носила хвартуха з кудлатих лев'ячих вух». Наведу ще церемонію шлюбу закоханих: «Головний жрець підійшов до них і грубим голосом проспівав шлюбну пісню у супроводі мелодійного гупання барабана; водночас він (згідно з племінними звичаями) рясно скропив їх сечею. Наречений і наречена захоплено купалися в коштовній волозі, і солоні краплі стікали з них, як морська хвиля із чайригрікських скель».

⁴ Περὶ γφους, τιμῆς ἢ [Про величне], стор. 15 за вид. Т. Фабрі.

⁵ Scut. Hercul. [Гераклів щит], ряд. 266.

Скорбота роздряпує собі щоки, аж на землю стікає кров («і кров з її щік капотіла»).

Сопливий ніс — це всього лиш сопливий ніс, і я б тільки порадив Скорботі стуляти рота. Прочитайте в Софокла опис дикої печери, де живе нещасний Філоктет. Немає там ніякої їжі, немає ніяких речей, крім розкиданого лігва з сухого листя, незграбного дерев'яного коряка та кресала. От і весь статок хворої самотньої людини. І як завершує поет цю сумну, страхітливую картину? Ще додає огидного. «О,—здрігається Неоптолем,— тут сушиться ганчір'я, кров'ю і гноєм просякнуте!»⁶

Неоптолем

Нема людей там, у печері порожньо.

Одіссей

А чи нема слідів життя всередині?

Неоптолем

Є постіль з листя, видно, там ночує хтось.

Одіссей

Оце й усе? Нічого більш немає там?

Неоптолем

Ще є там дерев'яний келих, виробу Невмілого, й до того, ще кресало є.

Одіссей

Це все його начиння називаєш ти.

Неоптолем

Ой, як смердить! Це тут на сонці сушаться Від гною з ран аж чорні лахмани його.

(Переклад Бориса Тена)

⁶ Філоктет, ряд. 31—39.

Те саме і з Гектором у Гомера; Ахілл тягне бідолаху по землі, обличчя його заюшене кров'ю і замащене пилюкою, волосся злиплося від крові:

І борода вся у бруді, і зліплена кров'ю чуприна,—
(Переклад Михайла Білика)

як змальовує його Вергілій⁷. Огидне видовисько, але саме тому ще страшніше. Хто без огиди може уявити собі сцену Марсієвої страти в Овідія?⁸

Шкіру здирати з плечей почали, а він лементує,
Весь, наче рана страшна, звідусіль ллються крові потоки.
Нерви оголені зовсім відкрились і жили тремтячі,
З шкіри обдерті, дрижать, звислі нутрощі можна
Перелічити й судини, що ясно у грудях видніють.

Але ж хто не відчує, що огидне тут на своєму місці? Воно робить страшне жахливим; а жахливе навіть у природі не цілком неприємне, якщо викликає в нас співчуття; що ж тоді казати про наслідування! Я не буду наводити багато прикладів, а все ж мушу зауважити, що є один вид страшного, який поет може показати нам з допомогою чи не самої тільки огиди. Це страхіття голоду. Навіть у житті найбільший голод ми змальовуємо не інакше, як розповідаючи про нетривні, нездорові, а надто бридкі речі, якими доводиться напихати шлунок. Оскільки наслідування не може викликати в нас почуття подібного до самого голоду, то вдається до іншого неприємного почуття, що його ми супроти страшного голоду все ж таки вважаємо за менше лихо. Воно намагається викликати в нас це неприємне почуття, щоб через нього ми уявляли собі, яке велике має бути те перше лихо,

⁷ Енеїда, кн. II, ряд. 277.

⁸ Метаморфози, кн. VI, ряд. 387.

коли воно може цілком заглушити це друге. Овідій каже про Ореаду, що її Цецера послала до Голода⁹:

Здалеку бачить його (Голода), та підходить близько не
сміє,

Передає лиш богині наказ, та, недовго й побувши
(Хоч і стояла далеко і щойно сюди появилась),
Голод відчула однак...

Яке неприродне перебільшення! Хоч це навіть сам Голод, він своїм виглядом не може передаватися іншим. Він може викликати співчуття, жах, огиду, тільки не відчуття голоду. Цього жаху не пошкодував Овідій, голод змальовуючи, а в описі Ересихтонового голодування і в нього, і в Калімаха¹⁰ найвідчутніші огидні риси. Після того, як Ересихтон усе поїв, навіть не помилювавши офірувальної корови, яку його мати вигодувала для Вести, в Калімаха він накидається на коней та котів і жebraє по вулицях бодай крихту хліба чи якісь недоїдки:

З'їв і корову він, що тримала для Гестії мати,
І рисака для змагань бігових, і коня бойового,
Ласицю теж проковтнув, що дрібних лякала тваринок.
Сів тоді царський нащадок, де сходяться разом дороги,
Жебрати хліба шматок і того, що упало з бенкету.

(Переклад Юрія Мушака)

А в Овідія Ересихтон нарешті впивається зубами в самого себе, щоб пожитися власним тілом:

Сила лиха спонукала його, хоча корм весь поглинув,
Щоб усе їжу нову постачав своїй лютій недузї.
Він тоді тіло своє став гострими рвати зубами,
Так він собі годувався, стаючи усе менший і менший.

Гарпії саме тому зображувано такими потворними, такими смердючими й брудними, щоб голод тих,

⁹ Метаморфози, кн. VIII, ряд. 809.

¹⁰ Гімн Деметрі, ряд. 111—116.

у кого вони забирали їжу, видався ще страшнішим. Послухайте, як скаржиться Фіней Аполлонові¹¹:

Навіть якщо вони їжі й залишать для мене,
Запах вона випускає гнилий, що й стерпіти годі.
Жодна людина й хвилину цього б не змогла перенести,
Хоч би у неї було навіть серце з твердого заліза!
Доля ж грізна, неблаганна примушує тут залишитись
І, залишившись, у черево класти цю погань жахливу.
(Переклад Юрія Мушака)

З цього погляду я легко міг би виправдати огидні риси у Вергілієвих гарпій; проте голод, що його вони викликають,— не справжній, відчутний тепер голод, а той, що має відбутися в прийдешньому, що вони його тільки пророкують; до того ж, усе їхнє пророкування зводиться врешті до гри слів. Данте також не тільки готує нас до розповіді про голодну смерть Уголіно зображенням огидного, жахливого становища його в пеклі, де він опинився разом із колишнім своїм переслідувачем, але й саму голодну смерть змальовує з допомогою огидних рис; особливо вражає нас те місце, де сини пропонують Уголіно себе самих на їжу. Можна навести ще одне місце з п'єси Бомонта й Флетчера, що могло б замінити всі інші приклади, якби не було трохи перебільшене¹².

¹¹ Аргонавтика, кн. II, ряд. 228—233.

¹² Морська подорож, дія III, сцена I. Французькі пірати прибилися на кораблі до пустельного острова. Жадібність і заздрощі порізнили залогу корабля, і двоє негідників, що довгий час терпіли на острові страшну біду, скориставшись нагодою, відпливають їхнім кораблем у море. Втративши таким чином усі свої запаси харчів, пірати бачать, що їх невдовзі чекає тяжка смерть, і так висловлюють один одному свій розпач:

Л е м ю р

О, як же все мені у животі,
Як тельбухи бурчать, як ниють рани!

Переходжу до огидного в малярстві. Якби навіть то була незаперечна істина, що для зору, властиво, немає огидних речей, від яких малярство, як красне

Чи не кривавлять, щоб погамувати
Хоч чимось спрагу люту я спромігся.

Ф р е н в і л ь

А як же добре псам жилось, Лемюре,
У мене вдома! Мали цілі купи
Кісток добірних і смачних скоринок.
Оце б скоринку! Як же мучить голод!

Л е м ю р

Ну що там?

М о р і л а р

Є щось?

Ф р е н в і л ь

Ні, нема нічого!
Є добрий камінь, та твердий до біса,
Є твань густа, хоч ложкою зачерпуй,
Коли ж смердюча — носа не навернеш,
Є трухлі пні дерев, проте не бачив
Ні квітки я на острові, ні зела.

Л е м ю р

Які ж ті пні?

М о р і л а р

Невже й вони смердючі?

Л е м ю р

Либонь, отруйні.

Ф р е н в і л ь

Хай би навіть так.
Мені аби що з'їсти, а отрута —
То царська страва.

мистецтво, мало б відмовитися, то все ж воно взагалі повинне уникати огидних речей, оскільки через зв'язок між уявленнями вони будуть огидні й для зору.

Морілар

Може, де в кишені
Застряв сухар чи кілька крихт? Куцину
Я дам за три лиш крихти.

Френвіль

Й за три царства
Я б не віддав тих крихт, коли б їх мав!
А ще якби бараняче реберце...

Лемюр

Про райську втіху мову ти заводиш,
Мені б нюхнути лиш того вина,
Що випили вночі ми легковажно.

Морілар

Аби хоч чарку можна облизати!

Але це ще байки порівняно з наступною сценою, коли з'являється корабельний лікар:

Френвіль

А он і лікар. Є що? Усміхнися.
Всміхнися й нас потіш!

Лікар

Самі всміхайтесь,
Коли хто може. Не добув, панове,
Ні рiски я, придатної до вжитку.
Без дива тут не знайдемо ми їжі.
О, де мої тампони і припарки!
Яких би страв із них наготував я!

Морілар

А може, давній є супозиторій?

У Порденоне на картині, що зображає похорон Христовий, один із присутніх затуляє собі носа. Річардсон не схвалює цього¹³, бо, мовляв, Христос недовго лежав мертвий і його тіла не могла ще торкнутися тлінь.

Л і к а р

Якби ж то, сер!

Л е м ю р

То хоч старі обгортки

З-під порошоків, а чи яких пігулок

Ф р е н в і л ь

Або ж міхурчик, де була мікстура.

М о р і л а р

Випадком пластир десь не залишився

Або гірчичник? Теж би можна з'їсти.

Ф р е н в і л ь

Нам байдуже, куди ти прикладав їх.

Л і к а р

Таких, панове, ласощів не маю.

Ф р е н в і л ь

А той жирвак великий, що недавно

Ти в боцмана зі спини відчикрижив?

Ото б ми учту мали знамениту!

Л і к а р

Якби ж таке знаття було, панове!

Його я, дурень, викинув негайно.

Л е м ю р

Ото непередбачливий негідник!

(Переклад Ольги Сенюк)

¹³Richardson, De la Peinture [Річардсон, Трактат про малярство], т. I, стор. 74.

А от зображаючи Лазареве воскресіння, маляр, на його думку, міг би декому із присутніх надати такої риси, бо ж історія ясно каже, що тіло його вже пустило дух. Мені здається, що в цьому випадку така деталь неприпустима, бо не тільки сам сморід, а навіть думка про нього викликає огиду. Ми уникаємо смердючих місць, навіть коли маємо нежити. Але ж, заперечать мені, малярство може вдатися до огидного не задля самого огидного, а, так само, як і поезія, щоб підсилити ним смішне й страхітливе. Що ж, хай удається, але хай знає, на що йде. Бо все, що я казав із цього приводу за потворне, ще більше стосується до огидного. В наслідуванні, яке ми сприймаємо зором, воно ще менше послаблюється, аніж у тому, яке ми сприймаємо на слух; отже, воно й не може в ньому так тісно злитися з почуттям смішного й страхітливого. Тільки-но минає здивування, тільки-но вдовольниться наш перший жадібний погляд, як огидне цілком відокремлюється від решти почуттів і знову постає перед нами в усій своїй бруталності.

XXVI

«Історія стародавнього мистецтва» пана Вінкельмана вийшла друком. Я не зважусь ані кроку ступити далі, поки її не прочитаю. Мудруючи про мистецтво тільки на підставі загальних уявлень, можна допуститися нісенітниць, що їх, на твій сором, рано чи пізно спростують самі ж мистецькі твори. Стародавні греки й римляни теж знали про зв'язок між малярством і поезією, але не робили його тіснішим, аніж це було корисно обом мистецтвам. Те, що чинили їхні митці, завше буде для мене прикладом, що взагалі повинні

чинити митці, і там, де така людина, як пан Вінкельман, іде попереду із смолоскипом історії, теорія може сміливо ступати слідом.

Звичайно важливий твір спершу побіжно перегортаєш, а потім уже заходжуєшся пильно читати. Мені хотілося насамперед дізнатися, якої думки автор про Лаокоона: не про мистецьку вартість твору — про неї він уже сказав своє слово в іншому місці, — а про час його створення. На чий бік він тут стає? На бік тих, хто вважає, що Вергілій мав уже перед очима готову групу, чи тих, хто певен, що скульптори наслідували поета?

Мені дуже сподобалося, що він узагалі не говорить про наслідування ні з якого боку. Та й чи треба конче дошукуватися наслідування? Адже цілком можливо, що подібність між поетичним образом і скульптурою, про яку я вище згадував, випадкова, а не зумисна і що так само, як вони одне одному не правили за взірць, вони не потребували ніякого спільного взірця. А все ж якби і його ввела в оману гадана подібність між поетовим і митцевим наслідуванням, то він мав би дотримуватися першої думки, бо він вважає, що Лаокоон належить до тих часів, коли грецьке мистецтво, досягло свого найбільшого розквіту, — до часів Олександра Великого.

«Ласкава доля, — пише він¹, — що дбала про мистецтво навіть у часи, коли його нищили, на диво світові цілому зберегла з тієї доби один твір, наче хотіла, аби він засвідчив, що перекази про незвичайну красу стількох інших знищених творів були правдиві. Лаокоон із своїми синами, що його створили Агесандр,

¹ Geschichte der Kunst [Історія стародавнього мистецтва], стор. 347.

Аполлодор² та Атенодор із Родоса, десь найпевніш належить до тієї доби, хоч ми й не можемо, як дехто, визначити олімпіади, на які припадає творчість тих митців».

В одній примітці він додає: «Пліній жодним словом не згадує про час, коли жив Агесандр та його учні; однак Мафеї в своєму тлумаченні стародавніх статуй твердить, що розквіт діяльності цих митців припадає на вісімдесят восьму олімпіаду, і його твердження підхопили й інші, як, наприклад, Річардсон. Мені здається, що Мафеї взяв якогось Атенодора із Поліклетових учнів за одного із творців статуї, а оскільки розквіт Поліклетової творчості припадає на вісімдесят сьому олімпіаду, то його учня пересунено на одну олімпіаду пізніше. Інших підстав до свого твердження Мафеї не міг мати».

Напевне, інших підстав він не міг мати. Але чому пан Вінкельман обмежився тим, що тільки навів безпідставне твердження Мафеї? Може, воно саме себе спростовує? Не цілком. Бо хоч воно й не potwierджене ніяким іншим доказом, а все ж має хоч якусь імовірність, поки не буде доведено, що Атенодор — Поліклетів учень і Атенодор — помічник Агесандра й Полідора не можуть бути тією самою особою. На щастя, це можна довести тим, що вони походять із різних місцевостей. Перший Атенодор, за певним свідченням Павсанія³, походить із Клітора в Аркадії, а другий, за Плінієвим свідченням, — із Родоса.

² Не Аполлодор, а Полідор. Пліній єдиний називає цих митців, і, наскільки я знаю, в різних рукописах ці наймення не розбігаються. А то Гардуїн напевне відзначив би таку розбіжність. Так само і в давніх виданнях всюди стоїть «Полідор». Пан Вінкельман, мабуть, допустився тут помилки.

³ «Атенодор і Дамія — обидва аркадіяни з Клітора». Фос. [Фокида], розд. 9, стор. 819 за Кюновим вид.

Пан Вінкельман не мав якогось особливого наміру, лишаючи твердження Мафеї не до кінця спростованим. Найпевніше, що докази, які він висував на підставі своїх глибоких знань із самої мистецької вартості твору, здавалися йому такі вагомими, що він не турбувався про те, чи потверджується думка Мафеї ще чимось, чи ні. Він, безперечно, побачив у Лаокооні надто багато тих «argutiis» [«технічних тонкощів»]⁴, що були такі властиві Лісіпові й що ними цей майстер перший збагатив мистецтво, а тому й не міг визнати статую за твір давнішої пори.

Однак коли доведено, що Лаокоон не може бути давнішим за Лісіпа, то чи свідчить це, що він має належати до часів цього митця, що він не може бути пізнішим твором? Я поминаю часи, які передували початкові римської імперії, коли грецьке мистецтво то розквітало, то знову занепадало; але чому Лаокоон не міг бути щасливим наслідком того змагання, що його мала викликати між митцями марнотратна пишнота перших імператорів? Чому Агесандр та його помічники не могли бути сучасниками Стронгіліона, Аркесілая, Пасітеля, Посідонія, Діогена? Хіба окремі твори цих митців не зараховувано також до найбільших здобутків мистецтва за всі часи? І якби в нас залишилися безсумнівні твори цих майстрів, але невідомо було б, коли саме їх створено, й доводилося б визначати це з їхньої досконалості, то яке божисте натхнення могло б остерегти знавця, аби він не зарахував їх до тих часів, які пан Вінкельман вважає за єдине гідні Лаокоона?

Пліній справді не вказує ясно, коли жили творці Лаокоонові. Та якби треба було з контексту визначити, чи він зараховує їх до давніших чи до новіших

⁴ Пліній, кн. XXXIV, розд. 19, стор. 653 за Гардуїновим вид.

митців, то, признаюся, я добачив би в ньому більше доказів, що промовляють за цю останню гадку. Поміркуйте самі.

Докладно спинившись на давніших і найбільших майстрах у царині скульптури: на Фідії, Праксітелі, Скопасі й потім без жадної хронологічної послідовності згадавши про інших, а надто про тих, що їхні твори містилися в Римі, він далі пише⁵: «Про деяких нам мало що відомо, бо хоч вони творили досконалі речі, проте не зажили слави, тому що працювали гуртом, отож приписувати славу одному не годилося, а щоразу перераховувати всіх важко було. Так вийшло з Лаокооном, що стоїть у палаці імператора Тіта, найкращим з усіх малярських і скульптурних творів. Його дітей і дивовижні звивини змії витесали з одної брили спільними зусиллями чудові скульптури Агесандр, Полідор і Атенодор із Родоса. Рівно ж Кратер із Пітодором, Полідект із Гермолаєм, другий Пітодор із Артемоном і Афродисій Траліанський, що працював сам, заповнили прекрасними творами пілатинські палаці імператорів. Агрипин пантеон прикрасив Діоген Афінський, і мало чий каріатиди так цінуються, як Діогенові на колонах того храму, а також скульптури, порозставлявані нагорі, хоч їх менше знають, бо стоять вони надто високо».

Із усіх згаданих тут митців тільки про Діогена Афінського можна сказати, що час, коли він творив, визначено напевне. Він прикрашав Агрипин пантеон, отже, мав жити за Августа. Але вдумаймося лишень у Плінієві слова, і мені здається, ми так само напевне визначимо час, коли жили Кратер і Пітодор, Полідект і Гермолай, другий Пітодор і Артемон, а рівно й

⁵ Книга XXXVI, розд. 4, стор. 730.

Афродисій Траліанський. Пліній каже, що вони «заповнили прекрасними творами пілатинські палаци імператорів». Я питаю, чи означає це тільки, що їхніми творами були наповнені палаци імператорів, тобто, що імператори скрізь їх вибирували й ставили в Римі у своїх палацах? Звісно, ні. Навпаки, ясно, що вони працювали для тих імператорів, що вони жили за їхніх часів. Що це пізніші митці, які працювали тільки в Італії, видно ще й з того, що про них ніде більше не згадувано. Якби вони працювали раніше в Греції, то Павсаній бачив би якісь їхні твори й залишив би нам хоч згадку про них. Щоправда, Пітодорове ім'я в нього трапляється⁶, однак Гардуїн дарма вважав його за того самого Пітодора, що про нього згадує Пліній. Павсаній-бо називає Пітодорову статую Юнони, яку він бачив у місті Короней в Беотії, «античною статуєю», а цю назву він дає тільки творами тих майстрів, що жили дуже давно, в первісну добу мистецтва, задовго перед Фідієм і Праксітелем. І такими творами імператори напевне не прикрашали б своїх палаців. Ще безпідставніша інша Гардуїнова думка, що Артемон, згадуваний у наведеному вище уривку, либонь і є той самий маляр, про якого Пліній каже в іншому місці. Проте спільність імен ще майже ні про що не свідчить, принаймні вона дає мало підстав переключувати природний зміст цього уривка.

Коли ж немає сумніву, що Кратер і Пітодор, Полідект і Гермолай з рештою митців жили в часи імператорів, чиї палаци вони наповнювали своїми прекрасними творами, то, здається мені, до тієї самої доби треба зачислити й тих митців, що їх Пліній згадує раніше й переходить від них до цих останніх словом

⁶ Boeotic. [Беотія], розд. XXXIV, стор. 778 за Кюновим вид.

«similiter» [«рівно ж»]. А це й є творці Лаокоона. Бо ж поміркуймо самі: якби Агесандр, Полідор і Атенодор були такі давні майстри, як вважає пан Вінкельман, то хіба міг би письменник, що ніколи не легковажив точності вислову, перескочити від них до новітніх творців за допомогою самого тільки «рівно ж»?

Але мені можуть заперечити, що те «рівно ж» вказує не на час, коли жили митці, а на якусь іншу обставину, яка поєднувала і тих, і тих митців, незалежно від того, коли вони творили. А саме: Плїній говорить тут про митців, що працювали гуртом, і через те кожен зокрема не зажили тієї слави, на яку заслуговують. Бо не можна приписувати комусь одному працю, що її виконано разом з іншими, а перераховувати щоразу всіх, хто доклав до неї рук, було б дуже довго («не зажили слави, тому що працювали гуртом, отож приписувати славу одному не годилося, а щоразу перераховувати всіх важко було»), через те їхні імена й забуто. Така доля начебто спіткала й творців Лаокоона, а також багатьох інших майстрів, що працювали на замовлення імператорів у їхніх палацах.

Покладімо, що так воно й є. Але й тоді ще дуже можливо, що Плїній мав на гадці тільки новітніх митців, які працювали разом. Бо якби він хотів згадати й давніших, то чому вибрав тільки творців Лаокоона? Чому не згадав ще й інших? Скажімо, Оната й Калітеля, Тимокла й Тимархіда або Тимархідових синів, що разом створили статую Юпітера в Римі?⁷ Пан Вінкельман сам каже, що можна скласти довгий список стародавніх творів, які мають більше ніж одного творця⁸. Отже, виходить, що Плїній або забув їх усіх

⁷ Плїній, кн. XXXVI, розд. 4, стор. 730.

⁸ Geschichte der Kunst [Історія стародавнього мистецтва], част. II, стор. 331.

і міг згадати тільки Агесандра, Полідора й Атенодора, або він свідомо обмежувався лише новітніми часами.

Зрештою, кожне припущення стає тим імовірніше, чим більше незрозумілого воно роз'яснює, і гадка, що творці Лаокоона жили в добу перших імператорів з цього погляду найреальніша. Бо коли б вони працювали в Греції в ті часи, до яких їх зараховує пан Вінкельман, коли б сама статуя теж стояла там, перше ніж потрапити до Рима, то дуже дивно, що греки ані словом не згадали про такий твір («найкращий з усіх малярських і скульптурних творів»). І знову ж, дуже дивно, що такі великі майстри не створили більше нічого, або що Павсаній, який об'їздив усю Грецію, не добачив і решти їхніх творів, так само як Лаокоона. Інша річ у Римі: там навіть найвидатнішої мистецької речі довго могли не помітити, і якщо Лаокоон справді створений уже в часи Августа, то не диво, що аж Пліній, і тільки він сам його зауважив. Бо згадаймо лишень, що він каже про Скопасову статую Венери⁹, яка стояла в одному з Марсових храмів у Римі: «...що уславила б будь-яке інше місце. Але в Римі вона загубилася серед повняви мистецьких творів, а безліч громадських обов'язків та приватних справ відвертає всіх від споглядання таких речей, бо треба мати дозвілля й велику тишу, щоб подивляти такі твори».

Те, що я досі сказав, вельми потішить людей, які хочуть добачити в Лаокооні наслідування Вергілієвого опису. Мені спадає на думку ще одне припущення, яке, мабуть, теж буде їм до серця. Може, то Асіній Поліон замовив грецьким митцям зробити Лаокоона за Вергілієвим описом? Поліон був близький

⁹ Пліній, кн. XXXVI, розд. 4, стор. 727.

приятель поетів, пережив його і, здається, написав навіть про «Енеїду» окрему працю. Бо де, як не в окремій праці про цю поему, можна було знайти такі зауваження, як наводить із нього Сервій? ¹⁰ До того ж, Поліон був аматор і знавець штуки, посідав велику збірку чудових творів стародавнього мистецтва, замовляв сучасним йому майстрам нові, і з того, який смак він виявляв, вибираючи сюжети, можна виснувати, що такий сміливий твір, як Лаокоон, цілком йому пасував ¹¹, «оскільки сам він був гарячої натури, то хотів посідати й мистецькі твори, що зображали б таких самих людей». Та що Поліонів кабінет на той час, коли жив Пліній і коли Лаокоон стояв у Тітовому палаці, начебто був цілий-цілісінький і ніхто його нікуди не вивозив, то це припущення вже видається не таким імовірним. Та й чому сам Тіт не міг зробити того, що ми хочемо приписати Поліонові?

XXVII

Свою думку, що творці Лаокоона жили за перших імператорів, принаймні що вони не належать до такої давньої доби, як гадає пан Вінкельман, я хочу потвердити одною невеличкою звісткою, яку він сам і подав. Ось вона ¹:

«В Неттуно, колишньому Антіумі, кардинал Олександр Албані 1717 року знайшов під великим склепін-

¹⁰ Коментар до 7 рядка II кн. «Енеїди», а надто до рядка 183 XI кн. Отже, либонь, маємо підставу долучити до списку втрачених Поліонових праць ще й такий твір.

¹¹ Пліній, кн. XXXVI, розд. 4, стор. 729.

¹ Geschichte der Kunst [Історія стародавнього мистецтва], ч. II, стор. 347.

ням, що осіло в море, постамент із чорно-сірого мармуру, що нині його звать бігію; на тому постаменті колись стояла статуя і лишився напис: «ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΕΣΑΝΔΡΟΥ ΡΟΔΙΟΥΣ ΕΠΟΙΗΣΕ» [«Виконав Атанодор, син Агесандра з Родоса»]. Із цього напису ми довідуємось, що над Лаокооном працювали батько й син, отже, мабуть, і Аполодор (Полідор) був Агесандрів син, бо цей Атанодор напевне той самий, що про нього згадує Плїній. Далі, цей напис свідчить, що Плїній помилявся, твердячи, буцімто було тільки три твори, на яких митці поставили слово «виконувати» у формі минулого часу доконаного виду, а саме: „ἐποίησε“, «fecit» [«виконав»], а решта митців із скромності вживали недоконаний: „ἐποιεῖ“, «faciebat» [«виконував»].

Пан Вінкельман не вбачає великої суперечності в тому, що Атанодора з цього напису ототожнює з тим Атенодором, якого Плїній вважає за одного з творців Лаокоона. Атенодор і Атанодор — це напевне те саме ім'я, бо родосці розмовляли дорійською говіркою. От тільки висновки, що їх він робить із цього здогаду, викликають у мене певні застереження.

По-перше, що Атенодор був Агесандрів син, ще можна погодитись. Таке припущення досить вірогідне, але не безперечне. Бо ж відомо, що деякі стародавні митці, замість називати себе по батькові, воліли іменуватися по своїх учителях. Принаймні те місце з Плїнія, де він каже за братів Аполлонія і Тавриска, можна витлумачити тільки так².

Але невже цей напис має рівночасно спростовувати Плїнієве твердження, що знайдено тільки три

² Книга XXXI, розд. 4, стор. 730.

твори, на яких митці засвідчують своє авторство доконаною формою дієслова «робити» замість недоконаної („ἔποιει“ замість „ἔποίησε“)? Чому ж саме з нього ми повинні висувати те, про що давно могли б знати з інших написів? Хіба на статуї Германіка не стоїть: „Κλεομενης... ἔποίησε“ [«Зробив... Клемеон»]? Чи на так званому «Апофеозі Гомера»: „Ἀρχελαος ἔποίησε“ [«Зробив Архелай»]? Чи на знаменитій гаєтській вазі: „Σηλπίων ἔποίησε“ [«Зробив Салпіон»]? І т. д.³

Пан Вінкельман може сказати: «Хто знає це краще за мене? Але,— додасть він,— тим гірше для Плінія. Виходить, що його твердження спростовує не один приклад, а коли так, то воно напевне хибне».

Це ще хтозна. Бо що як пан Вінкельман приписав Плінієві більше, аніж той хотів сказати? Що як наведені приклади спростовують не Плінієву гадку, а те, що пан Вінкельман із неї виснував? А саме так воно й є. Наведу ціле те місце. У посвяті імператорові Тітові Пліній говорить про свій твір скромно, як людина, що сама найкраще знає, як їй далеко ще до правдивої досконалості. Чудовий приклад такої ж скромності він убачає серед греків. Спинившись побіжно на гучних хвалькуватих заголовках їхніх книг («таких довгих, що доки їх прочитаєш, то й на суд спізнишся»), він далі пише⁴: «Але щоб не склалося враження, буцімто я все у греків гуджу, я б хотів, аби мене зрозуміли так, як тих засновників малярства і різьбярства, що, як ти побачиш із цієї книги, на довершених творах своїх, ба навіть на таких, що й нині захват у нас ви-

³ Див. каталог написів на творах стародавнього мистецтва у Маркварда Гуде (Коментар до 5-ї Федрової байки I книги) і виправлення до нього Гронова (Передмова до IX тома Thesauri Antiqui. Граес.) [«Скарбів грецьких старожитностей»].

⁴ Книга I, стор. 5 за Гардуїновим вид.

кликають, ставили несміливі написи, як от: «Робив Апелес», «Робив Поліклет», начебто їхні твори тільки почато, а не докінчено, отже, митець залишав собі право на поблажливість майбутніх критиків — мовляв, якби він був живий, то поліпшив би свій твір. Вони з великої скромності ставили на всіх своїх творах такий напис, немов то були твори недокінчені, немов доля не дала їх довершити. Лише три твори, здається мені, мали написи в доконаному виді: «Зробив такий-то», але до них я вернуся в іншому місці. Та показавши в такий спосіб свою самовпевненість, ці митці викликали до себе велику заздрість». Прошу звернути увагу на Плінієві слова: «засновників малярства і різьбярства». Пліній не каже, що звичай підписуватись у формі недоконаного виду мали всі митці і що його дотримувалися у всі часи. Він просто каже, що тільки першим стародавнім майстрам властива була така мудра скромність; а оскільки він називає лише ці наймення, то вже тим, що мовчить про інших, ясно дає зрозуміти, що послідовники цих митців, особливо в пізніші часи, виявляли більше самовпевненості.

Коли пристати на таке тлумачення — а воно найімовірніше, — то виходить, що знайдений напис цілком можна прикласти до одного з трьох творців Лаокоона, і попри все не стратять слушності Плінієві слова, що відомі лише три твори, на яких митці поставили підписи в доконаному виді минулого часу, а саме три стародавні твори з часів Апеллеса, Поліклета, Нікія, Лісіпа. Але в такому разі вже ніяк не можна припустити, щоб Атенодор та його помічники були сучасниками Апеллеса й Лісіпа, як прагне довести пан Вінкельман. Швидше можна дійти ось якого висновку: коли правда, що між творами стародавніх майстрів, як-от Апеллес, Поліклет та інші їхні сучасники, було

тільки три, що на них підписи стояли у доконаному виді минулого часу; коли правда, що Пліній назвав їх усі⁵, то Атенодор, який не був автором жодного з тих творів і все ж таки підписувався на своїх скульптурах

⁵ Принаймні він твердо обіцяв їх назвати: «до них я вернуся в іншому місці». Та якщо він і не цілком забув про свою обіцянку, то все ж виконав її дуже побіжно, зовсім не так, як слід було б сподіватися з його слів. Коли він, наприклад, пише (кн. XXXV, розд. 39): «Лісіп також написав на своїй картині в Егнін «випалив», чого б він, звісно, не вчинив, якби на той час не було вже відоме мистецтво випалювання», то ж ясно, що слово «випалив» він наводить на доказ іншої думки. Коли б він хотів, як гадає Гардуїн, сказати тут zarazом, що це одна з картин, на якій напис зроблено в доконаному виді, то варто ж було дати це взнаки бодай одним словом. Інші дві картини з таким написом Гардуїн знаходить ось у якому місці в Плінія: «*Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit perieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est.*» «Він же (божистий Август) у курії, призначеній під народні збори, звелів упорядити в стіну дві картини. На одній зображено Немею, що сиділа на левові з пальмовою гілкою в руці, а коло неї старого чоловіка з палицею, в якого над головою висіла картина двокінної колісниці. Нікій підписав, що він її випалив: саме таке вжив він слово. Друга картина дуже дивна: малий син, у всьому подібний до старого батька, oprіч різниці віку, а над ним літає орел, що тримає змія. Філохар підписався під цією картиною»] (кн. XXX, розд. 10). Тут описано дві різні картини, що їх Август велів помістити в новому будинку сенату. Другу картину створив Філохар, а першу — Нікій. Щодо другої, то тут усе зрозуміле. Але в першій дещо важко пояснити. Вона зображає Немею, що сидить на левові й тримає в руці пальмову гілку, а побіч стоїть старий чоловік із палицею, «в якого над головою висіла картина двокінної колісниці». Що це означає? Що над його головою висіла картина, на якій намальовано двокінну колісницю? Мабуть, що

у доконаному виді минулого часу, не міг належати до найдавніших митців, не міг бути сучасником Апеллеса, Лісіпа, а мав жити в пізнішу добу.

так, інакше ці слова не можна витлумачити. Отже, виходить, що над зображенням Немеї висіла ще одна, менша картина? І обидві їх створив Нікій? Так, видно, зрозумів це місце Гардуїн. А то де ж тут були б дві Нікієві картини, коли другу ясно приписано Філохарові? Він пише: «Нікій випалив»; отже, з трьох картин, що мають написи в доконаному виді «такий-то зробив», дві, як показує посвята Тітові, створив Нікій». Я міг би спитати Гардуїна: а що як насправді Нікій ужив недокона-ного виду? Адже Пліній каже тут про те, що Нікій написав «випалив» замість «намалював», і хіба своєю мовою він міг висловитися інакше, аніж: «Nicias scripsit se inussisse» [«Нікій підписав, що він її випалив»]? Однак я не буду наполягати на своєму припущенні: може, Пліній і справді в такий спосіб хотів натякнути, що це одна з тих картин, про які йде мова. Але хто дасть переконати себе, що тут ідеться про дві картини, з яких одна висить над другою? Принаймні я ні. Речення: «*sius supra caput tabula bigae dependet*» напевне перекручене. Вислів «*tabula bigae*», «картина двокінної колісниці» звучить не дуже по-плінієвському, не кажучи вже про те, що слово «*bigae*» Пліній мав би вжити в однині. І що то за двокінна колісниця? Може, з тих, що їх уживали в немейських змаганнях, отож, цю меншу картину треба було додати до головної через її зміст? Коли ж ні, бо в немейських іграх звичайно користувалися не двокінними, а чотирикінними колісницями (Schmidius, *Prolog. ad Nemeonicas* [Шмідт, Пролог до немейських ігор], стор. 2). Гадаю, що в Плінія замість «*bigae*» стояло грецьке слово, якого переписувачі не зрозуміли, а саме: «*πιυχιου*» [«дощечка»]. Справді, ми знаємо з одного місця в Антигона Карістія, яке навів Зенобій (див. Gronovius, *Antiquit. Graec. Praef.* [Гронов, Грецькі старожитності], т. IX, передмова, стор. 8), що стародавні митці не завжди ставили своє ім'я на самому творі, а писали його на осібній дощечці, яку чіпляли до картини чи до статуї. І така дощечка звалася «*πιυχιου*». Це грецьке слово в якомусь рукописі було, мабуть, пояснене в примітці латинським «*tabula*», «*tabella*», що, врешті, перейшло і в самий текст. Із «*πιυχιου*» стало «*bigae*», так утворилася «*tabula bigae*». І до подальшого тексту ніщо так добре не пасує, як слово

Одне слово, мені здається, що можна встановити дуже вірогідний критерій, а саме: всі митці, які дієслово «робити» вживали в доконаному виді, творили далеко пізніше за добу Олександра Великого, в часи перших імператорів або трохи раніше. Щодо Клеомена, то ця гадка безперечна, щодо Архелая — цілком вірогідна, а щодо Салтіона — то принаймні немає змоги довести протилежне. І так само щодо решти митців, рахуючи й Атенодора.

Хай пан Вінкельман сам поміркує, маю я слухність чи ні. Але я наперед протестую проти обернених висновків із мого твердження. Коли всі митці, що вживали доконаного виду, належать до пізнішої доби, то це ще не означає, що всі ті, які вживали недоконаного виду, належать до давніших часів. Серед пізніших митців теж могли бути великі таланти, що їм завше властива надзвичайна скромність, і люди, що тільки підроблялися під таких скромних.

«дощечка», бо ж там сказано, що стоїть на тій дощечці. Отже, все те місце мало читатися так: «*cujus supra caput πικύλιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse*» [«в якого над головою висіла дощечка, де Нікій написав, що він її випалив»]. Проте визнаю, що таке виправлення надто ризиковане. Та й чи конче треба виправляти все те, що ми вважаємо за перекручене? З мене досить, що я довів помилку, а виправляє її нехай хтось мудріший. Однак вернімося до своєї теми. Коли Пліній, як ми переконалися, говорить тільки про одну Нікієву картину, де підпис був зроблений у доконаному виді, а друга картина з таким підписом — Лісіпова, що про неї згадувано вище, то яка ж тоді третя? Не знаю. Якби я мав знайти її в якогось іншого стародавнього письменника, а не в Плінія, то знайшов би, і то дуже легко. Але ж я маю шукати її в Плінія, тож іще раз кажу: в нього я такої картини не можу знайти.

XXVIII

Після Лаокоона мене найбільше цікавило, що скаже пан Вінкельман про так званого Боргезького фехтувальника. Я гадаю, що зробив щодо цієї статуї відкриття, котрим пишаюся, як тільки можна пишатися таким відкриттям.

Я вже боявся, що пан Вінкельман мене випередить. Але нічого такого я в нього не знаходжу, і коли в мене й може бути ще якийсь вагання, слухна моя гадка чи ні, то тільки тому, що моє побоювання не справдилося.

«Дехто,— пише пан Вінкельман¹,— вбачає в цій статуї дискобола, тобто людину, що кидає диск чи металеве кружало. Такої думки дотримується і славнозвісний пан Штош у листі до мене, але він не звернув достатньої уваги на поставу, яку повинна була б мати в цьому випадку скульптура. Бо ж той, хто хоче щось кинути, мусить податися назад і перенести вагу свого тіла на правий клуб, тим часом як ліва нога лишається вільна. А на цій скульптурі все навпаки. Тіло подалося вперед, вага його припадає на лівий клуб, а права нога випростана й відкинена назад. Праву руку статуї прироблено і в неї вкладено уламок списа, на лівій видно пас від щита, що його він колись тримав. А як ще й зважити, що голова й очі звернені вгору, наче постать хоче затулитися щитом від чогось, що загрожує їй зверху, то є більше підстав вважати цю статую за вояка, що особливо відзначився під час якоїсь небезпеки. Гладіаторів греки начебто ніколи не вшановували статуями, до того ж цей твір, очевидно,

¹ Geschichte der Kunst [Історія стародавнього мистецтва],

належить до давніших часів, коли ще греки не запровадили в себе гладіаторських ігор».

Правдивішого міркування й бути не може. Ця статуя — ані гладіатор, ані дискобол; вона справді зображає вояка, що саме в такій поставі відзначився за певних небезпечних обставин. Коли пан Вінкельман успішно дійшов до такого висновку, то як же він міг спинитися напівдорозі? Як йому не спало на думку ім'я вояка, що достоменно в такій поставі врятував від цілковитої поразки військо і що йому вдячна батьківщина поставила статую, яка зображала його саме в цій поставі?

Одне слово, це статуя Хабрія.

На доказ я наведу одне місце з Непота, з його життєпису цього полководця². «*Nic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotii subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constitua est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statu is ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti*» [«Його теж залічувано до найбільших полководців, він-бо доконав багато славетних подвигів. Та особливо видатна була його нова тактика в бою біля Фів, коли він прийшов помагати беотійцям. Бо як

² Розділ I.

головний проводир Агесілай уже певний був своєї перемоги, як уже почало тікати від нього наймане військо, Хабрій утримав на місці решту загону й навчив його, впершись коліном у щит, наставленим списом зустріти ворога. Побачивши таку дивовижу, Агесілай не зважився наступати далі й відкликав своє військо сурмою назад. Слава про той вчинок поширилася по цілій Греції, і коли афіняни ставили Хабрієві статую на майдані, він побажав, щоб його зобразили саме в такій поставі. Після цього пішов звичай, що атлетів і акторів зображали в такій поставі, в якій вони здобули перемогу»].

Я знаю, що першу мить мої слова можуть викликати недовіря, але сподіваюсь, що тільки першу мить. Справді здається, що Хабрієва постава не цілком відповідає тій, яку ми бачимо в боргезької статуї. Наставлений спис, «projecta hasta», є в обох; проте слова «obnixu genu scuto», «впершись коліном у щит», коментатори тлумачать буквально: Хабрій начебто звелів своїм воякам упертися коліном у щит і під його заслоною чекати на ворога, а на статуї, навпаки, щит зображено високо. А що, коли коментатори помилися? Що, як слова «obnixu genu scuto» слід читати не разом, а «obnixu genu» [«впершись коліном»] окремо, а «scuto» [«щит»] окремо, або ж у зв'язку з подальшим «projectaque hasta» [«наставленим списом»]? Додаймо тільки одну кому, і подібність буде якнайбільша. Вийде статуя вояка, «qui obnixu genu³, scuto

³ Так Стацій уживає вислову «obnixu pectora» [«виставлені вперед груди»] (Фіваїди, кн. VI, ряд. 863):

...rumpunt obnixa furentes
Pectora...

[Кинулись люто на груди, наставлені навстріч].

projectaque hasta impetum hostis excipit» [«що виставивши вперед коліно, щитом і наставленим списом зустрічає ворога»]; в такому разі статуя показує те, що робив Хабрій, отже, це й є Хабрієва статуя. Що коми справді бракує, свідчить ще й те, що до слова «projecta» [«наставленим»] додано сполучника «que» [«і»], який був би цілком зайвий, якби «obnixo genu scuto» читалося разом. Тому в деяких виданнях цього сполучника й викинуто.

Що статуя дуже давня, свідчить і форма літер, якими майстер зробив свій напис; навіть пан Вінкельман вважає, що це в Римі найдавніша статуя з тих, на яких майстри залишили свій напис. Хай він тепер своїм гострим оком погляне, чи з мистецького погляду в ній є щось таке, що спростувало б мою думку. Коли ж він схвалить її, то я пишатимуся, що мені пощастило одним прикладом краще показати, аніж Спенсові цілим фоліантом, як добре можна пояснювати класичних письменників мистецькими творами і навики.

XXIX

Бувши безмежно начитаним, мавши глибокі знання про найбільші тонкощі мистецтва, пан Вінкельман писав свою працю із шляхетною впевненістю старо-

що стародавній коментатор де Барт пояснює словами: «всією силою кидається на супротивника». Так само й Овідій (Рибальство, ряд. 11) каже: «obnixo fronte» [«з наставленим лобом»], змальовуючи морського скарпа, що не головою, а хвостом намагається пробитися крізь вершу:

Non audet radiis obnixo occurrere fronte.

[Вдарити лобом наставленим пруття не має відваги].

давніх митців, які звертали всю свою увагу на головне, а побічне або поминали, або полишали комусь іншому.

Це неабияка заслуга — припуститися тільки таких помилок, що їх кожен міг би уникнути. Вони впадають в око при першому ж побіжному читанні, і коли я зважусь нагадати про них, то тільки на те, аби показати деяким людям, які вважають, буцімто тільки вони мають очі, що помилки ті не варті уваги.

Уже в працях про наслідування в творах грецьких митців пана Вінкельмана кілька разів збив на манівці Юніус. Юніус — автор дуже ризиковний; весь його твір — сута компіляція, і що він майже завжди намагається говорити словами стародавніх письменників, то часто прикладає до малярства ті їхні слова, які в контексті не мають до нього аніякісінького стосунку. Коли, наприклад, пан Вінкельман хоче запевнити нас, що простим наслідуванням природи багато не досягнеш ані в мистецтві, ані в поезії, що й поети, і малярі повинні вибирати радше неможливе, але ймовірне, аніж просто можливе, він додає: «Припустимість та ймовірність, що їх Лонгін вимагає від маляра, на противагу до незбагненого в поета, дуже легко узгодити з моєю думкою». Краще було б не додавати цих слів, бо ними він безпідставно створює протиріччя між двома найбільшими критиками мистецтва. Хибно думати, що це Лонгінові слова. Лонгін щось подібне казав про красномовство й поезію, але аж ніяк не про поезію та малярство. «Ти, певне, зауважив, що уява в оратора і в поета має цілком іншу мету», — пише він своєму приятелю Теренціанові¹, — і що поезія прагне до духовного збудження, а красномовство — до чіткості висло-

¹ Пері 'ὑψους, τημαῖδ' [Про величне], стор. 36—39 за вид. Т. Фабрі.

ву». І далі: «Взагалі в поетів уява схильна до перебільшення, майже до казковості, що не рахується з правдою. А найкраща риса в красномовстві — його дієвість і правдивість». Замість «красномовства» Юніус поставив «малярство», і саме в нього, а не в Лонгіна, пан Вінкельман прочитав²: «Межа поетичної уяви — душевне збудження, а малярства — виразність. Взагалі, уява поетів, каже Лонгін, схильна до...» і т. д. Це справді Лонгінові слова, але змісту їм надано не Лонгінового.

Так само пан Вінкельман припустився помилки і в іншому зауваженні. «Всі вчинки й постави грецьких скульптур, — пише він³, — які не позначені були мудрим спокоем, а виявляли запал і нестримність, хибували на те, що стародавні митці називали парентирсом». Стародавні митці? Пан Вінкельман міг таке вчитати тільки в Юніуса. Парентирс — риторичний термін, до того ж, мабуть, уживаний лише в Теодора, як можна виснувати ось із якого місця в Лонгіна⁴. «Крім того, є ще одна хиба в патетичному стилі, що її Теодор називає парентирсом. Це — недоречний, порожній пафос там, де, власне, не треба ніякого пафосу, або непомірний пафос там, де треба мати міру». Я навіть сумніваюся, чи цей термін узагалі можна прикласти до малярства. Бо ж красномовству й поезії властивий пафос, який можна довести до найбільшої міри і він не стане парентирсом. Тільки найбільший пафос, не до речі вжитий, буде парентирсом. А в малярстві найбільший пафос завше був би парентирс,

² De Pictura Vet. [Про стародавнє малярство], кн. I, розд. 4, стор. 33.

³ Von der Nachahmung der griech. Werke etc. [Про наслідування грецьких творів у мистецтві і в скульптурі], стор. 23.

⁴ Розділ II.

навіть коли б особу, яка його виявляє, виправдували обставини.

Отже, дуже ймовірно, що різні помилки в «Історії стародавнього мистецтва» сталися просто тому, що задля швидкості пан Вінкельман користувався тільки Юніусом, не звертаючись до самих першоджерел. Так, приміром, бажаючи прикладами підтвердити свою думку, що стародавні греки особливо цінували все зразкове в кожному мистецтві й ремеслі що найкращий майстер у найбуденнішій роботі міг увічнити своє ім'я, він, між іншим, каже так⁵: «Ми знаємо наймення одного майстра, що робив дуже добре ваги і шальки до вагів, звався він Партеній». Пан Вінкельман посилається на Ювеналові слова: «Lances Partenio factas», але вичитав він їх, напевне, в каталозі Юніуса. Бо якби він глянув на це місце в самого Ювенала, то його б не ввело в оману двоїсте значення слова «lanx», а з контексту він зрозумів би, що поет мав на гадці не ваги чи шальки до вагів, а тарелі й миски. В наведеному місці Ювенал хвалить Катула за те, що той під час страшної бурі на морі вчинив так, як бобер, що відкушує собі статеві органи, аби врятувати життя,— викинув за облавок усі коштовні речі, аби не потонути разом з кораблем. Він змальовує ті коштовні речі і, між іншим, каже так:

Не завагався він срібло своє викидати — і миску,
Витвір Партеніїв, також і келих, як урна завбільшки,
Що напоїти спроможний і Фола, і Фускову жінку.
Повно тарелів додав, і корит, і багато різьблених
Дзбанів, що спритний Олінфу купець попивав з них
частенько.
(Переклад Юрія Мушака)

⁵ Geschichte der Kunst [Історія стародавнього мистецтва], ч. I, стор. 136.

Що ще можуть означати «lances», що стоять серед келихів і дзбанів, як не тарелі й миски? І який ще зміст можна добачити в Ювеналових словах, як не той, що Катул зважився викинути в море все своє столове срібло, серед якого були тарелі й миски, що їх викарбував Партеній.

«Партеній, — каже один стародавній схоласт, — ім'я майстра-карбувальника». Коли ж Грангеус у примітці до цього імені додає: «скульптор, що про нього згадує Пліній», то, певне, додає навмання, бо Пліній не згадує митця з таким ім'ям.

«Так само, — пише далі пан Вінкельман, — дійшло до нас ім'я лимаря, як ми б тепер його назвали, що робив Аяксові шкіряного щита». Але й це він узяв не з того джерела, до якого посилає читачів: не з Геродотового життєпису Гомера. Щоправда, в Геродота наведено рядки з «Іліади», де поет називає цього лимаря Тихієм; але там ясно сказано й те, що так звався інший лимар, Гомерів приятель, якому поет хотів виявити свою прихильність, помістивши його ім'я в своїй поемі⁶: «Він засвідчив свою вдячність лимареві Тихію, що гостинно прийняв його в місті, коли він прийшов до його майстерні, і згадав про нього в «Іліаді» такими словами:

Близько Еант надійшов, мов муром, надійно прикривши
Мідним щитом семишкірним, що Тихій зробив для героя,
Кращий поміж лимарями, що мав свою в Гілі оселю .

Отже, виходить цілком протилежне тому, що твердить пан Вінкельман: ім'я лимаря, який робив Аяксові щита, було вже забуте в Гомерові часи, тож поет мав право замінити його якимось іншим.

⁶ Herodotus, De Vita Homeri [Геродот, Життя Гомерове], стор. 756 за Веселінговим вид.

Решта похибок дрібні, трапляються вони або там, де автор щось призабув, або де він згадував якусь річ тільки побіжно. Наприклад, Парасій вихвалявся, що йому явивсь Геракл, а не Вакх, і в такому образі, як він його й намалював⁷.

Тавриск був родом не з Родоса, а з Трала в Лідії⁸.

«Антигона» — не перша Софоклова трагедія⁹.

⁷ Gesch. der Kunst [Історія стародавнього мистецтва], ч. I, стор. 176; Пліній, кн. XXXV, розд. 36; Атеней, кн. XII, стор. 543.

⁸ Там само, ч. II, стор. 353; Пліній, кн. XXXVI, розд. 4, стор. 729, ряд. 17.

⁹ Там само, ч. II, стор. 328.

«Він поставив «Антигону», свою першу трагедію, третього року сімдесят сьомої олімпіади». Час вистави першої Софоклової трагедії визначено більш-менш правдиво, але що та перша трагедія була «Антигона» — цілком хибна думка. Самуель Петі, що його пан Вінкельман наводить у примітках, теж цього не казав, а рішуче зарахував «Антигону» до третього року вісімдесят четвертої олімпіади. Наступного року Софокл їздив з Періклом до Самоса, і рік тієї виправи можна визначити цілком певно. В своєму «Життєписі Софокла» із порівняння з одним місцем у Плінієві Старшому я висновую, що першою Софокловою трагедією був «Тріптолем». У тому місці Пліній (кн. XVIII, розд. 12, стор. 107 за Гардуїновим вид.) веде мову про різну якість хліба в різних країнах і закінчує так: «Так гадали за часів володарювання Олександра Великого, коли Греція була найславніша й наймогутніша держава в цілому світі; але навіть за сто сорок п'ять років до Олександрової смерті поет Софокл у драмі «Тріптолем» ставив італійський хліб найвище, так висловлюючи свою хвалу: «Тоне Італія щасна в білому морі пшениці».

Щоправда, тут ясно не мовиться, що це перша Софоклова трагедія, проте час її появи, що його визначає Пліній, так точно збігається з добою, до якої одночасно зараховують «Тріптолема» Плутарх, схоласт і арундельські пам'ятки, а саме до сімдесят сьомої олімпіади, що лишається, мабуть, тільки визнати

Проте я не буду накопичувати таких дрібниць. Не тому, що боюся, аби не вважали мене за прискіпливого; але ті, хто не знає, як високо я ціную пана

цього «Тріптолема» за першу Софоклову трагедію. Розрахунок тут дуже простий. Олександр помер у сто чотирнадцяту олімпіаду; сто сорок п'ять років складають тридцять шість олімпіад і один рік, а коли відняти від ста чотирнадцяти тридцять шість, то буде сімдесят сім. Отже, Софоклів «Тріптолем» з'явився в сімдесят сьому олімпіаду, а що на цю ж олімпіаду, а саме, як я доводжу, на її останній рік припадає також вистава першої Софоклової трагедії, то цілком природно запрошується висновок, що це має бути той самий твір. В тому ж дослідженні я показую, що Петі міг би викинути добру половину того розділу із своїх *Miscellaneous* [Розмаїтостей] (XVIII розд., кн. III), який цитує пан Вінкельман. Немає також ніякої потреби виправляти Плутарха, перетворюючи архонта Афесіона на Демотіона чи на «небожа». Досить було Петі перейти із третього року сімдесят сьомої олімпіади в четвертий, і він би побачив, що стародавні письменники так само часто, а може, навіть частіше, називають архонта того року Афесіоном, як і Федоном. Федоном зве його Діодор Сіцилійський, Діонісій Галікарнаський і невідомий автор каталога олімпіад. І навпаки, на арундельських мармурах, в Аполодора і в Діогена Лаєртія, що наводить Аполодорові слова, він зветься Афесіоном. А Плутарх зве його обома найменнями: в Тезеєвому життєписі — Федоном, а в життєписі Кімона — Афесіоном. Отже, дуже ймовірно, що, як припускає Пальмеріус, «Афесіон і Федон були обидва архонтами-епонімами того самого року; один помер, не добувши терміну, а другий його заступив» (*Exercit.* [Досліді], стор. 452). Між іншим, я пригадую, що пан Вінкельман уже в першій своїй праці про наслідування грецьких творів у малярстві та в скульптурі (стор. 8) висловив хибну думку про Софокла. «Найвродливіші юнаки,— пише він,— танцювали голі в театрі, і Софокл, великий Софокл замолоду перший показав таке видовище своїм співвітчизникам». Насправді Софокл ніколи не танцював голий у театрі, а танцював навколо трофеїв після Саламінської перемоги, та й то одні автори кажуть, що він був голий, а інші — що одягнений (*Athen.* [Афіней], кн. I, стор. 20). Софокл, власне, був серед тих хлопців, що їх задля безпеки афіняни відіслали на Сламін; і тут, на цьому острові, трагічна

Вінкельмана, можуть подумати, ніби я підлещуюсь до нього, навмисне вишукуючи дрібні помилки, аби цим показати, що більших у його творі годі знайти.

муза побажала з'єднати трьох своїх улюбленців у зразковій послідовності: сміливий Есхіл брав участь у перемозі; квітучий Софокл танцював біля трофеїв, а саме в день перемоги на цьому щасливому острові народився Евріпід.

З НОТАТОК ДО «ЛАОКООНА»

Оскільки кожне наслідувальне мистецтво має подобатися і зворушувати насамперед завдяки досконалості самої наслідуваної речі, оскільки справжнім предметом малярства є тіла, а мальовнича вартість тіл полягає в їхній красі, то очевидно, що малярство, ті тіла зображаючи, вибирає з них якомога кращі. Звідси закон *ідеальної краси*. А що ідеальна краса несумісна із станом афекту, то маляр мусить уникати його. Звідси вимога *спокою, спокійної величі* в поставі і в виразі обличчя. Мені здається, що грубе, нерозважне перенесення цієї малярської засади в поезію якщо й не породило хибного правила про *доскональні моральні характери*, то принаймні зміцнило його. *Що* правда, поет теж прагне до ідеальної краси; але його ідеальна краса вимагає не спокою, а цілком протилежного стану. Він-бо змальовує дії, а не тіла; а дії вийдуть тим досконаліші, чим більше вони матимуть спонук і чим ті спонуки будуть суперечливіші.

Тому досконалий моральний характер може грати в тих діях хіба що другорядну роль; і коли навіть поет, собі на лихо, призначить йому головну роль, то гірший характер, що діятиме жвавіше, аніж досконалому характерові дозволяють його душевний спокій і тверді засади, завше братиме над ним гору. Через те *Міль-*

тонові й дорікали, що його Сатана вийшов надто звеличений, надто сильний і відважний — помилка таїться тут глибше. Річ у тім, що всемогутньому богові не потрібно тих зусиль, що Сатані, аби домогтися свого, і він спокійно споглядає на гвалтовні дії та заходи свого ворога. Однак хоч спокій той і пасує його величі, він аж ніяк не поетичний.



Після того, що ми з'ясували в наших усних бесідах, я хочу поліпшити свій поділ предметів поетичного малярства і власне малярства ось яким чином.

Малярство зображає тіла й опосереджено, за допомогою тіл — рухи.

Поезія зображає рухи й опосереджено, за допомогою рухів — тіла.

Ряд рухів, спрямованих до однієї мети, зветься *дією*.

Той ряд рухів або належить до одного тіла, або розподілений між різними тілами. Коли їх виконує одне тіло, то я їх назву *простою дією*, на відміну від *колективної дії*, розподіленої між багатьма тілами.

А що ряд рухів, які виконує одне тіло, має відбуватися в часі, то очевидно, що малярство не може важити на зображення *простих дій*. Вони цілком належать до царини поезії.

І навпаки, оскільки різні тіла, що між ними розподілений той ряд рухів, мають існувати одне побіч одного в просторі, а простір належить власне до царини малярства, то *колективні дії* неодмінно будуть предметом його зображення.

Та чи означає це, що колективні дії, оскільки вони відбуваються в просторі, не можуть стати предметом поетичного малярства?

Ні, не означає. Бо хоч колективні дії відбуваються в просторі, вплив свій на читача вони досягають у часі. Причина цьому та, що простір, який ми можемо зразу окинути очима, обмежений; що з безлічі розмаїтих частин, які існують одна побіч одної, ми можемо зразу яскраво уявити собі лиш кілька: тож потрібен час, щоб охопити більший простір і поступово усвідомити всю розмаїтість тих частин.

Значить, поет може з таким самим успіхом поступово змалювати те, що я можу поступово побачити на картині в маляра; таким чином, колективні дії — спільна царина і поезії, і малярства.

Це, кажу, їхня спільна царина; але в цій спільній царині вони не можуть уживати однакових засобів.

Покладімо навіть, що споглядання окремих частин у поезії могло б відбутися так само швидко, як і в малярстві, то все ж поєднати їх до купи в поезії набагато важче, ніж у малярстві, а отже, й ціле в ній не може впливати на нас так, як у малярстві.

Тому вона повинна надолужувати на окремих частинах те, що втрачає на цілому, і не змальовувати легковажно колективні дії, в якій кожна складова частина сама собою не буде гарна.

Малярству не треба дотримуватися цього правила. Оскільки в ньому поєднання частин, які ми спершу розглядаємо кожну окремо, відбувається так швидко, що ми наче справді озираємо зразу цілу картину, то маляреві доводиться більше дбати про ціле, аніж про окремі частини. Йому не тільки дозволено, а навіть корисно домішувати деякі гірші й невиразні частини, коли вони можуть якимось підсилити дію цілого.

Це подвійне правило, яке полягає в тому, що маляр, зображаючи колективні дії, має більше дбати за красу цілого, а поет, навпаки,— пильнувати, щоб окремі частини були якомога кращі, править за мірку до багатьох картин, що їх створили митець та поет, і вони обидва можуть з певністю керуватися ним, вибираючи собі предмет зображення.

Наприклад, *Мікеланджело* за цим правилом не повинен був малювати «Страшного суду». Поминувши вже те, як багато втрачає ця картина з погляду величності через свої зменшені розміри, бо навіть найбільший твір на таку тему буде тільки страшним судом «у мініатюрі», сюжет цей не дає митцеві змоги так розташувати постаті, щоб вони зразу впадали в око; а надмір їх, хоч як мудро й майстерно кожна з них вималювана, спантеличує і стомлює глядача.

У *Біона* є чудове зображення *Адонісової смерті*. Однак я маю сумнів, що під маляревою рукою воно набуло б стрункої композиції, коли б він захотів зберегти хай і не всі, але більшість рис, відданих у поета. Собаки, що виють над тілом Адонісовим, у поетовому описі зворушують нас, але на картині, серед богів кохання й німф, вони, здається мені, справляли б неприємне враження.

* * *

*

Від різниці знаків, що ними послуговується красне мистецтво, залежить також і те, чи можуть кілька таких знаків сполучатися і чи їм легко сполучатися, щоб спільно впливати на нас.

Щоправда, різниця, через яку частина красних мистецтв послуговується довільними, а частина природними знаками, при такій сполуці не має великої ваги.

Довільні знаки, саме тому, що вони довільні, здатні віддати геть усякі речі в усіх можливих сполуках, тож із цього погляду їхня сполука з природними знаками можлива завше без винятку.

Та оскільки довільні знаки — це разом з тим знаки, що йдуть один за одним, а природні знаки не конче йдуть один за одним, бо серед них є й такі, що неодмінно мають стояти один побіч одного, то, звичайно ж, довільні знаки не можуть сполучатися так само легко й так само тісно з обома тими відмінами природних знаків.

Певне, що довільні знаки, які йдуть один за одним, легше й тісніше можуть сполучатися з природними знаками, що також ідуть один за одним, аніж із тими, що стоять один побіч одного. Та оскільки довільні й природні знаки, які йдуть один за одним, можуть різнитися ще й тим, що будуть звернені або до однакового, або до різних чуттів, то й їхня тісна сполука теж може мати свої ступені.

1. Сполука довільних чутних знаків, що йдуть один за одним, із природними чутними знаками, що йдуть один за одним, — безсумнівно, найголовніша з усіх можливих, особливо коли і ті, й ті знаки не тільки звернені до одного чуття, але й їх може сприйняти і відтворити той самий орган у той самий час.

Такою є сполука поезії і музики — наче сама природа судила їм не стільки виступати в сполуці, як бути одним мистецтвом.

І справді, були такі часи, коли вони разом становили тільки одне мистецтво. Я, звісно, не буду заперечувати, що поділ їхній відбувся природним шляхом, а тим паче не збираюся гудити ані поезії, ані музики за їхню окремішню творчість, проте зважуся висловити свій жаль, що через той поділ тепер уже майже не зга-

дують про їхній зв'язок, а якщо й згадують, то трактують одне з цих мистецтв як допоміжне до другого; про те ж, що вони можуть діяти в сполучі, і то обоє однаково, цілком забувають. Треба ще додати, що нині трапляється тільки одна сполука, в якій поезія є допоміжним мистецтвом, а саме опера; сполука ж, у якій допоміжним мистецтвом була б музика, й досі ще не вироблена *. Чи мені треба було сказати, що в опері можна знайти обидві ці сполуки, а саме ту, де поезія виступає як допоміжне мистецтво,— арію, і ту, де роль допоміжного мистецтва належиться музиці,— речитатив? Мабуть, що так. Тільки тоді виникає питання, чи така змішана сполука, де двоє мистецтв по черезно улягають одне одному, природна в тому самому цілому? І чи не шкодитиме та з них, що несе з собою більшу чуттєву втіху,— а такою, безперечно, буде сполука, де поезія улягає музиці,— чи не шкодитиме вона другій, таку насолоду даючи вухові, що менша втіха, одержувана від тієї другої сполуки, видаватиметься нам надто блідою і млявою?

Це улягання мистецтв одне одному означає те, що одне з них порівняно з другим стає головне, а не те,

* Либонь, виходячи з цього можна було б визначити істотну різницю між французькою та італійською оперою.

У французькій опері поезія менше надається на роль допоміжного мистецтва; природно, що музика в ній не може сягнути такої вершини.

В італійській опері, навпаки, все улягає музиці. Це видно з самої побудови опер Метастазіо: з надмірного нагромадження дійових осіб, наприклад, у «Зенобії», набагато заплутаніший, аніж «Кребіліон»; з поганої звички закінчувати кожную сцену, навіть найпристраснішу, арією (перше ніж піти з кону, співак хоче зібрати оплески за свою каденцію).

З цього погляду добре було б порівняти найкращі французькі опери, як, наприклад, «Атіс» чи «Арміда», з найкращими операми Метастазіо.

що одне просто рахується з другим і, коли їхні правила, цілком відмінні, стикаються, поступається йому скільки може. Бо така сполука була вже і в стародавні часи.

Але де ж беруться ті відмінні правила, коли дійсно знаки обох мистецтв можуть так тісно сполучатися між собою?

Річ у тім, що знаки ті хоч і діють послідовно в часі, але міра часу, що відповідає знакам кожного мистецтва, не однакова. Окремі звуки в музиці — то ще не знаки, вони нічого не означають і нічого не віддають; знаками в музиці є низки звуків, що можуть викликати й віддавати почуття. Довільні знаки слів, навпаки, вже самі собою щось означають, і один-однісінський звук як довільний знак може віддати в поезії те, що в музиці — тільки довга низка звуків. Звідси випливає правило, що поезія, поєднувана з музикою, не повинна бути стисла; її краса полягатиме не в тому, що вона віддаватиме найкращі думки якомога меншою кількістю слів, а, навпаки, в тому, що вона настільки розтягуватиме кожную думку, вживаючи якнайдовші і якнайгучніші слова, наскільки потрібно буде музиці, аби виповісти щось подібне. Композиторам часто дорікали, буцімто вони найгіршу поезію беруть за найкращу, гадаючи таким чином висміяти їх. Насправді ж вони воліють погану поезію не тому, що вона погана, а що вона не така стисла й скупа у вислові. Однак це ще не означає, що всяка поезія, коли вона не стисла й не скупа у вислові, погана; навпаки, вона може бути дуже добра, хоч з погляду суто поетичного їй бракуватиме виразності й витонченості. Проте її й не слід розглядати з погляду суто поетичного.

Що не всі мови однаково придатні до музики, мабуть, годі сперечатися; але жоден народ не хоче визнати, що його мова не така музикальна. Немузикаль-

ність залежить не тільки від грубої і твердої вимови, але також, як уже сказано вище, від надто коротких слів, і не тому, що короткі слова здебільшого різні і їх важко пов'язати одне з одним, а вже через те, що вони короткі й потребують замало часу, аби музика із своїми знаками могла встигнути за ними.

Не може бути жадної мови, що її знаки збігалися б у часі з музичними знаками, і я гадаю, що саме через цю природну причину композитори часом пишуть цілі пасажі на один склад.

2. За цією найдовершенішою сполукою поезії і музики стоїть сполука довільних чутних знаків, що йдуть один за одним, із довільними видимими знаками, що йдуть один за одним, тобто сполука музики з мистецтвом танцю, поезії з мистецтвом танцю і з'єднаних до купи музики й поезії з мистецтвом танцю.

Зразки кожної з цих трьох сполук ми знаходимо в стародавні часи, і найдовершеніша з них — сполука музики з танцем. Бо хоч тут сполучаються чутні знаки з видимими, зате зникає різниця в часі, потрібному на їхнє відтворення, яка лишається при сполуці поезії з танцем чи з'єднаних поезії і музики з танцем.

3. Коли існує сполука довільних чутних знаків, що йдуть один за одним, із природними чутними знаками, що йдуть один за одним, то чи не мала існувати також сполука довільних видимих знаків, що йдуть один за одним, із природними видимими знаками, що йдуть один за одним? * Мені здається, що такою сполукою була стародавня пантоміма, якщо розглядати її поза зв'язком із музикою. Бо відомо напевне, що

* Простим мистецтвом, яке послуговується видимими знаками, що довільно йдуть один за одним, можна було б назвати мову глухонімих.

пантоміма складалася не з самих тільки природних рухів і постав, а користалася й довільними, значення яких залежало від традиції.

Доводиться пристати на таку думку, щоб з'ясувати собі досконалість пантоміми, якій сприяла ще й її сполука з поезією. Але то була особлива сполука: в ній не знаки сполучалися зі знаками, а тільки послідовність одних знаків відповідала послідовності інших, тим часом як цих останніх не відтворювано.

II. Це все досконалі сполуки; до недосконалих належать ті, де довільні знаки, що йдуть один за одним, сполучаються з природними знаками, розташованими один побіч одного. Найвідоміша з них — сполука малярства й поезії. Через те, що знаки малярства йдуть один за одним у просторі, а знаки поезії — в часі, вони не можуть утворити довершену сполуку й спільно впливати на нас, а хіба що таку, де одне з цих двох мистецтв буде улягати іншому.

Перша її відміна — це сполука, де малярство улягає поезії. Сюди належить також звичай вуличних співаків замовляти ілюстрації до своїх пісень і потім показувати їх, співаючи.

Сполука, про яку говорить Келюс, більше нагадує той зв'язок, що існував між стародавньою пантомімою й поезією. Він полягав у тому, що послідовність знаків одного мистецтва визначала послідовність знаків іншого.

* *
*

Та обставина, що малярство послуговується природними знаками, мала б давати йому велику перевагу над поезією, що здатна послуговуватися тільки знаками довільними.

А тим часом і тут малярство й поезія не так далеко розходяться між собою, як може здатися на перший погляд. Насправді поезія не тільки не позбавлена природних знаків, але й має спосіб надавати своїм довірливим знакам вартості й сили природних.

Насамперед, поза всякими сумнівами, що перші мови виникли із звуконаслідування й що перші винайдені слова й досі ще трапляються в усіх мовах, частіше чи рідше, залежно від того, наскільки ті мови самі відійшли від своїх джерел. Коли розумно вживати ці слова, то виникає те, що в поезії зветься музикальним висловом,— розмаїті приклади його часто наводять у критичних працях.

І хоч як здебільшого розходяться між собою різні мови в окремих словах, але в тих випадках, де вони, очевидно, найближчі до перших звуків, що їх вимовляли перші люди на землі, всі мови дуже подібні. Я маю на увазі виявлення почуттів. Короткі слова, що ми ними виказуємо свій подив, свою радість, свій біль, найшвидше сказати — вигуки, в усіх мовах майже однакові, тому їх можна вважати за природні знаки. Отже, коли мова таких слів має дуже багато, то це тільки свідчить про її досконалість, і хоч я добре знаю, як можуть зловживати ними недоумки, а проте ніяк не годен вдовольнитися нудною пристойністю, що намагається викинути їх зовсім з ужитку. Згадаймо, якою силою розмаїтих вигуків виказує свій біль Філоктет у Софокла. Перекладач на сучасні мови має, либонь, неабиякі труднощі, коли йому доводиться якось віддавати їх.

Далі: поезія послуговується не просто окремими словами, а словами в певній послідовності. Тому якщо самі ті слова ще й не є природними знаками, то ціла низка їх може набути сили природного знака — власне,

тоді, коли ті слова мають таку саму послідовність, як і речі, що їх вони означають. Це ще один поетичний засіб, якому ніколи не віддавали належне і який вартий того, щоб його пояснити на прикладах.

Сказане вище доводить, що поезія не цілком позбавлена природних знаків. Але, крім того, вона має спосіб надавати своїм довільним знакам вартості природних, а саме метафору. Бо оскільки сила природних знаків полягає в їхній схожості з речами, то поезія замість тієї схожості, що її вона не має, вдається до схожості означуваної речі з якоюсь іншою річчю, уявлення про яку можна скласти легше й воно буде яскравіше.

Такий самій меті служать і порівняння. Бо порівняння — це, власне, не що інше як розгорнена метафора, чи, навпаки, метафора — не що інше як стягнене порівняння.

Малярство не може користатися цими засобами, і це дає поезії велику перевагу, бо таким чином вона володіє певною відміною знаків, що мають силу природних, тільки віддає їх знову ж таки за допомогою довільних знаків.

* * *

Не всяке вживання довільних чутних знаків, що йдуть один за одним, є поезією. То чому ж усяке вживання природних видимих знаків, що стоять один побіч одного, має бути малярством, коли малярство ми вважаємо за сестру поезії?

Оскільки ми надibuємо таке вживання довільних чутних знаків, яке не створює ілюзії, яке прагне швид-

ше повчати, аніж розважати, швидше пояснювати, аніж захоплювати, тобто, оскільки мова має свою прозу, то так само може її мати й малярство.

Отже, є маляр-поети й маляр-прозаїки.

Маляр-прозаїки — це ті, що не узгоджують речей, які вони наслідують, з характером своїх знаків:

1. Їхні знаки стоять один побіч одного; вони ж зображають ними речі, що йдуть одна за одною.

2. Їхні знаки природні; вони ж змішують їх із довільними. Але — гористи.

3. Їхні знаки видимі; вони ж намагаються за допомогою видимого зображати не видиме, а чутне, або речі, відтворювані ще іншими чуттями. Глумачення «Розгніваного музики» Гогарта.

* * *

*

Кажуть, що малярство послуговується природними знаками. Взагалі це правда. Не треба тільки думати, що воно зовсім не користується з довільних знаків; про це мова йтиме в іншому місці.

Далі, неважко пересвідчитись, що навіть його природні знаки за певних обставин перестають бути природними.

Я маю на гадці ось що. Найважливіші серед тих природних знаків — лінії та утворені з них постаті. Але не досить, що ті лінії матимуть між собою таке саме співвідношення, яке вони мають у природі; треба, щоб вони й розмір мали не зменшений, а такий, як мають у природі чи мали б, якби ми дивилися на них із того самого місця, що дивимось на картину.

Отже, маляр, що хоче послуговуватися цілком природними знаками, повинен віддавати натуральний

розмір речей або принаймні майже не відступати від нього. Той, хто відступає від нього надто далеко, творець невеликих кабінетних картин, мініатюрист, може, власне, бути не менший митець, проте йому годі претендувати на те, щоб його твори були такі самі правдиві й так само впливали на глядачів, як твори першого маляра.

Людська постать завбільшки з корх чи цаль теж буде зображенням людини, але до певної міри символічним зображенням; я більше сприймаю знаки, аніж означувану річ; мені треба спершу відтворити в своїй уяві зменшену постать у її натуральному розмірі, і хоч би як швидко й легко я її відтворив, а все ж той процес не дасть мені усвідомити означувану річ водночас із її знаками.

Мені можуть, либонь, заперечити: розмір видимих речей залежить від того, звідки ми на них дивимось; на певній відстані людська постать видається нам не більшою за корх чи за цаль. Тому досить тільки припустити, що ми спостерігаємо зменшену постать з тієї відстані, щоб вважати знаки за цілком природні.

Але я відповім на це: на відстані, на якій людська постать видається не більшою за корх чи за цаль, вона буде й не така чітка. Однак про зменшені постаті на передньому плані невеликих картин цього сказати не можна; чіткість їхніх деталей суперечить гаданій відстані і вперто нагадує про те, що постаті зменшені, а не віддалені від нас.

Відомо також, що чим більша річ, тим вона здається величнішою. У малярстві ж через зменшення розміру величне майже зводиться нанівець. Найбільші вежі, найстрімкіші, карколомні урвища, скелі, навислі над головою, не здатні в мистецькому творі викликати й тіні того страху, того запаморочення, що їх вони

викликають у природі і до певної міри можуть викликати в поезії.

Яку картину малює Шекспір, коли Едгар приводить Глостера на вершину пагорба, що з нього той хоче кинутись униз (Король Лір, дія IV, сцена 5)!

...Ходімо, сер.

Оце та верховина. Обережно!

Яка безодня! Мліє голова,

Заглянувши. Ворони та галки,

Що в'ються там під нами, видаються

Мов хрущики! Над урвищем страшним,

До нас наполовину не дійшовши,

Людина причепилась і збирає

Укріп морський. Жахливий заробіток!

Той бідолаха видається меншим

За власну голову. А он рибалки,—

Як мишенята, бродять узбережжям.

Велика барка — ніби вбогий човник,

А човник — ніби поплавець дрібний.

Не чути навіть, як реве вода,

Об камінь розбиваючись. Ні, годі!

Боюсь, що розум замується мій

І я впаду у прірву.

(Переклад Максима Рильського)

З цією Шекспіровою картиною варто порівняти те місце в Мільтона (Утрачений рай, VII, ряд. 210), де Син Божий дивиться в безодній хаос. Тут глибина куди більша, а все ж опис її не справляє такого враження, бо ніщо нам її не унаочнює; тим часом Шекспір досягає якнайліпшого унаочнення, поступово зменшуючи речі.

* * *

*

Зменшення розмірів послаблює враження в малярстві.

Гарна картина в мініатюрі не може дати такої втіхи, яку та сама картина дасть, коли в ній будуть збережені справжні розміри.

Там же, де справжніх розмірів не можна дотриматись, глядач хоче довідатись про них хоч би з порівняння із якимись відомими й певними величинами.

Найвідоміша й найпевніша величина — людська постать. Через те й в основу всіх мір довжини покладено людське тіло або його частини: лікоть, фут, сажень, ступінь, цаль, людський зріст тощо.

Отож мені здається, що людські постаті на картині в пейзажиста не тільки додають їм життя, але й роблять митцеві ще одну важливу послугу: правлять за міру всіх інших речей і відстані між ними.

Коли ж він оминає людські постаті, то мусить надолужувати брак на картині певної міри чимось іншим — домальовувати речі, що їх людина зробила про свою потребу й вигоду, а тому й припасувала до своїх розмірів. Таку роль можуть виконувати будинок, хатина, огорожа, міст, стежка тощо.

Коли ж митець хоче віддати цілком неосвоєну, пустельну, занедбану місцевість, де немає не тільки людей, а навіть сліду людського, то йому треба зобразити принаймні якихось відомих тварин, щоб через порівняння з ними можна було визначити розмір решти зображених на картині речей.

Брак певної, відомої міри може эле позначитися й на історичних картинах, не тільки на пейзажних.

«Поетична вигадка,— каже пан фон Гагедорн (Von der Malerei [Думки про малярство], стор. 169),— оскільки вона залежить лише від сили уяви, може поєднати на одній картині карлика й велетня, вигадка ж у малярстві, чи малярська композиція, не така похильна й гнучка». Свою думку він пояснює на прикладі однієї славної в стародавні часи картини — на Тимантовому «Сплячому циклопові».

Щоб показати страхітливий зріст того велетня, митець намалював поряд із ним сатирів, що вимірюють тирсом великого пальця в нього на руці. Пан Гагедорн вважає таку ідею за дуже дотепну, але в розташуванні постатей невідповідну найпростішим уявленням про малярську композицію і нашому сучасному розумінню світлотіні, а також невдалу тим, що через неї в картині порушено природну рівновагу. Повіримо йому на слово, що Тимантів засіб має всі перелічені тут вади. Проте ці вади помітні тільки досвідченому окові знавця; я ж на підставі того, що сказано вище за розміри, згадаю ще про одну ваду, помітну кожному окові, а недосвідченому — найбільше.

Коли поет розповідає про велетня й карлика, то з його слів я розумію, що він має на гадці дві крайності, до яких може дійти людська постать, відхилившись від звичайних своїх розмірів. Коли ж маляр ставить поряд велику й маленьку постаті, то звідки мені відомо, що вони мають віддавати ті крайності? Я можу так само або ту, або ту з них вважати за постать звичайних розмірів. Коли я маленьку постать матиму за звичайну, то велика здаватиметься мені колосом; коли я матиму за звичайну велику постать, то маленька здаватиметься мені ліліпутом. У першому випадку я можу уявити собі ще більшу постать, а в другому — ще меншу. Отже, я так і не збагну, чи

маляр хотів зобразити карлика, чи велетня, чи обох разом.

Не лише Джуліо Романо наслідував Тимантову ідею (Richardson, *Trait. de la Peinture* [Річардсон, Трактат про малярство], т. I, стор. 84); Франсіс Флоріс теж скористався нею в своєму малюнку «Геракл серед пігмеїв», що з нього 1563 року зробив гравюру Є. Кок. От тільки хтозна, чи скористався вдало. Оскільки він малює пігмеїв не потворними, горбатими карликами, а пропорційними, гарної будови людьми, то мені важко було б здогадатися, що ті пігмеї не звичайні люди, а Геракл, що спить під дубом, не велетень, коли б я не впізнав його палиці та лев'ячої шкіри і коли б мені вже раніше не було відомо, що за стародавніх часів Геракла зображувано могутньою людиною, але не велетнем. У Тиманта сатир вимірює тирсом циклопового пальця, у Флоріса пігмеї міряє ціпком Гераклову ступню. Справді, Геракл видається пігмеєві таким самим велетнем, як циклоп сатиrowі. І все ж, хоч вимірювання на обох картинах подібне, воно не справляє однакового враження. Сатирів можна було пізнати з їхніх постатей, і вони мали звичайний людський зріст. Отже, коли вони вимірюють циклопового пальця, то нам зрозуміло, наскільки циклоп більший за них. Так само й з пігмеями: з їхнього вимірювання можна скласти думку про великий зріст Гераклів: однак річ тут не у великому Геракловому зрості, а в малому зрості пігмеїв, і саме про нього Флоріс мав дати якнайскравіше уявлення. Але дати таке уявлення він міг тільки одним способом: наділивши карликів, крім малого зросту, ще й іншими рисами, які ми звикли вбачати в них: наприклад, потворністю й непомірною огрядністю. Йому треба було б зробити їх подібними до постатей, відбитих у вгнутих чи опуклих

дзеркала, з якими їх порівнює Арістотель (Aristoteles Probl. [Арістотель, Проблеми], розд. X за Фосієвим виправленням у його коментарях до Помпонія Мели, кн. III, розд. 8, стор. 587).

* *
*

Критик мусить завше мати на оці не тільки спроможність мистецтва, але насамперед його призначення. Мистецтво не повинне здійснювати все те, на що воно спроможне. Тільки тому, що ми забуваємо цю аксіому, наші мистецтва, ставши ширшими й складнішими, набагато втратили вплив свій.

* *
*

Я стверджую, що призначенням малярства може бути тільки те, на що, крім нього, не здатен більше ніхто, а не те, що інші мистецтва можуть виконати не згірше за нього, якщо не ліпше. Я знаходжу в Плутарха порівняння, що дуже добре пояснює мою думку. Той, каже він (De Audit. [Про забобони], стор. 43 за Ксиландровим вид.), хто захоче ключем нарубати дров, а сокирою відімкнути двері, не тільки зіпсує і ключа, й сокиру, але й сам себе позбавить користі, яку міг би з них мати.

* *
*

Призначення мистецтва—віддавати тілесну красу. Отже, найдовершеніша тілесна краса — його найвище призначення.

Найдовершеніша тілесна краса є тільки в людині, та й у ній лише завдяки ідеалові.

Ідеал той серед тварин трапляється вже рідше, а в рослинному світі та в мертвій природі його й зовсім не існує.

Саме цим визначається місце в мистецтві малярів, що зображають квіти й пейзажі.

Вони наслідують красу, що не здатна досягти ідеалу; отже, вони творять тільки оком і рукою; геній майже не бере або й зовсім не бере участі в їхній праці.

А проте я завше даю перевагу пейзажистові над тим малярем на історичні теми, що замість спрямовувати всі свої зусилля на прекрасне, малює купи по-статей, аби показати свою майстерність *просто* в зображенні, а не в зображенні, підпорядкованому законові краси.

* *
*

На стор. 12 Річардсон розглядає образотворчі мистецтва з камерального погляду — наскільки вони збільшують багатство країни. Справді, митець зуживає дуже мало матеріалів, і до того ж недорогих, а натомість творить із них щось незрівнянно коштовніше.

Та коли б камералісти, звабившись цією ідеєю, надумали провадити малярство фабричним способом, це призвело б не тільки до того, що малярство занепадо б і зіпсувався б смак, але врешті й самі малярські твори стали б не варті матеріалів, на них зужитих.

ПЛАН ДРУГОЇ ЧАСТИНИ «ЛАОКООНА»

XXX

Пан Вінкельман ширше виклав свої погляди в «Історії мистецтва». Він також визнає, що спокій — наслідок краси.

Необхідність висловлювати думки про такі речі якомога точніше. Хибна підстава гірша, аніж брак будь-якої підстави.

XXXI

Здається, пан Вінкельман виснував цей найвищий закон краси тільки зі стародавніх мистецьких творів. Але до нього можна так само безпомилково дійти й за допомогою самих лише логічних міркувань. Бо якщо тільки образотворчі мистецтва здатні відтворити красу форми, і то не потребуючи допомоги жодного іншого мистецтва, якщо решті мистецтв доводиться цілком відмовитись від зображення цієї краси, то безперечно, що вона й є призначенням образотворчих мистецтв.

XXXII

Однак тілесна краса складається не тільки з краси форми. Вона вимагає також краси кольорів і краси виразу.

Різниця, з погляду краси кольорів, між тілесним кольором і забарвленням. Тілесний колір — це забарвлення речей, що мають певну красу форми, отже, переважно колір людського тіла. Забарвлення ж — це взагалі вживання локальних барв.

Різниця, з погляду краси виразу, між виразом перехідним і постійним. Перший із них гвалтовний, отже, він ніколи не буває прекрасний. Другий — наслідок частого повторення першого виразу; він не тільки сумісний з красою, але навіть додає їй розмаїтості.

XXXIII

Ідеал тілесної краси. Що це таке? Він полягає насамперед в ідеальній формі, але також і в ідеальних тілесному кольорі та постійному виразі.

Просте ж забарвлення й перехідний вираз не мають ідеалу, бо природа в них не прагнула до чогось певного.

XXXIV

Хибне перенесення малярського ідеалу в поезію. Там це ідеал тіл, а тут має бути ідеал дій. Драйден у передмові до Френуа, Бекон у Ловта.

XXXV

Проте зайве сподіватися й вимагати від поета не тільки моральної, але й фізичної довершеності персонажів. А саме такі вимоги ставить пан Вінкельман, вивідаючи свої думки про Мільтона (С. d. К. [Історія стародавнього мистецтва], стор. 28).

Мабуть, Вінкельман мало читав Мільтона, а то б знав те, що вже давно помічено: тільки Мільтон зумів змалювати Сатану, не вдаючись до потворних форм.

До такого витонченого образу сатанинської потворності прагнув, либонь, і Гвідо Рені (див. Драйдену передмову до «The Art of Painting» [Малярського мистецтва], стор. IX). Проте ні йому, ні комусь іншому не пощастило його створити.

Мільтонові ж потворні образи, такі, як Гріх чи Смерть, не беруть участі в дії і заповнюють тільки окремі епізоди.

Мільтонів засіб: відділити в Сатані гонителя від гнаного, яких звичайне уявлення про нього об'єднує в одне.

XXXVI

Але й серед головних дій Мільтонових мало таких, що їх можна намалювати на картині. Так; проте з цього не випливає, що вони в Мільтона немалярівничі.

Поезія змальовує річ, віддаючи тільки одну-однісіньку її рису; малярству ж потрібно долучити до тієї риси і всю решту. Тому в поезії може бути дуже малярівниче те, чого малярство зовсім не здатне відтворити.

XXXVII

Отже, причина тому, що в Гомера все можна відтворити на картині, не його виняткова геніальність, а вибір предметів зображення. Докази на це. *Перший доказ*: усілякі невидимі предмети, що їх Гомер зображає так само немальовниче, як і Мільтон, наприклад, Чвари тощо.

XXXVIII

Другий доказ: видимі предмети, що їх Мільтон зображає чудово. Кохання в раю. Одноманітність і убогість у творах малярів на цю тему. І навпаки — багатство в Мільтона.

XXXIX

Сила Мільтонова в послідовних картинах. Приклади на це з усіх книг «Утраченого раю».

XL

Мальовниче зображення окремих чуттєвих предметів у Мільтона. Тут йому можна було б віддати перевагу над Гомером, якби ми вже не довели вище, що вони не належать до царини поезії.

Моя гадка, що зображення тих предметів було наслідком його сліпоти.

Сліди його сліпоти в різних місцях поеми.

Супротивний доказ: що Гомер не був сліпий.

ХЛІ

Ще одне потвердження того, що Гомер намагався зобразити лише послідовні картини, через спростування деяких заперечень, наприклад, про опис палацу в «Іліаді». Він хотів своїм описом тільки дати уявлення про те, який палац був великий. Опис Алкіноєвих садів; («Одіссея, VIII; опис, що його Поп вибрав і, переклавши, надрукував у «Gardian» [«Опікуні»], ще не докінчивши перекладу всієї поеми. Такі самі славетні були в стародавні часи Адонісові сади. Опис їх у Маріні, пісня VI. Порівняння цього опису з Гомеровим. Опис раю в Мільтона: книга IX, ряд. 439, а також кн. IV, ряд. 268) їх він теж змальовує не як окремі гарні предмети, що впадають в око своєю красою одночасно, бо такого не буває і в самій природі.

ХЛІІ

Навіть у Овідія послідовні картини трапляються найчастіше і виходять найкраще; і це саме ті картини, що їх ніколи не зображало і не може зобразити малярство.

ХЛІІІ

Серед картин, що зображають дію, є такі, де дія виявляється не поступово на одному лиш тілі, а де вона розподілена між кількома тілами, що існують одне побіч одного. Такі дії я зву колективними; їх може віддавати й малярство, й поезія, тільки з різними обмеженнями.

XLIV

Поет не тільки тіла змальовує натяками на їхні рухи; він намагається й видимі властивості тіл обернути на рухи. Наприклад: розміри. Висота дерева. Ширина пірамід. Довжина змії.

XLV

Про рухи в малярстві; чому їх сприймають тільки люди, а тварини ні.

XLVI

Про швидкість і про всілякі засоби, які має поет, аби її віддати.

Місце в Мільтона, кн. X, ряд. 90. Загальні міркування про швидкість, властиву богам, справляють набагато менше враження, аніж справа б картина, змальована тим чи іншим способом у Гомера. Може б, він, замість «Спустився зразу вниз», сказав: «Він був уже внизу».

КОМЕНТАРИ

Трактат «Лаокоон» був написаний Лессінгом в бреславльський період життя (1760—1765 рр.). Працюючи в цей час секретарем генерал-губернатора Сілезії, він вперше дістав можливість не пов'язувати свою літературну діяльність з повсякденними турботами про матеріальне існування. Протягом майже п'ятирічного перебування в Бреславлі Лессінг не опублікував жодного рукопису, концентруючи основну увагу на вивченні життя (що дозволило йому написати згодом п'єсу «Мінна фон Барнхельм») та на підготовці узагальнюючої теоретичної праці з питань мистецтва. У 1763 р. він уже зміг скласти попередній план теоретичного трактату і передати його на обговорення М. Мендельсону і Ф. Ніколаї. Через два роки робота над першою частиною трактату була закінчена, і Лессінг, повернувшись у Берлін, віддав її до друку. У 1766 р. ця праця вийшла у світ під назвою: «Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie mit beiläufigen Erwähnung verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil. Berlin bei Christian Friedrich Voß. 1766».

Решту — дві частини трактату — він так і не написав. Про ті думки, які він хотів у них висловити, певне уявлення дають плани й нотатки до трактату і лист Лессінга до Ф. Ніколаї від 26 березня 1769 р. Однак, працюючи над першою частиною трактату, Лессінг включив до неї ряд питань, які спочатку мав намір висвітлити в його подальших частинах.

Трактат Лессінга «Лаокоон» неодноразово перевидавався в Німеччині і був перекладений у багатьох країнах світу.

Визначну роль у популяризації «Лаокоона» як в Росії, так і на Україні зіграла монографічна праця М. Г. Чернишевського «Лессінг, його час, його життя і діяльність» (журн. «Современник», 1856, №№ 10—12; 1857, №№ 1, 3—6) та рецензії М. О. Добролюбова на російське видання «Лаокоона» (журн.

«Современник», 1859, № 6). «Лаокоон» був виданий російською мовою у 1859 р. в перекладі Є. М. Едельсона. У дорадянський час виключне значення для визначення історичних заслуг Лессінга та його теоретичних поглядів мали статті І. Франка «Із секретів поетичної творчості», «Перша передмова до перекладу «Фауста» та деякі інші.

У Радянському Союзі «Лаокоон» кілька разів друкувався російською мовою на основі перекладу 1859 р. Є. М. Едельсона. 1933 р. трактат німецького мислителя вийшов під загальною редакцією та зі вступною статтю В. Р. Гриба (Изогиз), 1953 р. в книзі «Избранные произведения Лессинга» (Гослитиздат) і 1957 р. під загальною редакцією та зі вступною статтю Г. М. Фрідлендера (Гослитиздат).

Українською мовою «Лаокоон» друкується вперше.

Стор. 58. «...мої приклади дужче пахнуть першоджерелами», ніж баумгартенівські. Лессінг був одним з найкращих знавців античних джерел. Він відзначався своїм знанням грецької і латинської мов та літератури вже в Мейсінській школі-пансіонаті. Набуті тут знання він поглибив під час навчання у Лейпцігському та Віттенбергському університетах, а також в наступні роки.

Слід відзначити, що за часів Лессінга надзвичайне заострення інтересу до античності було стимульоване великими успіхами археології: відкриттям древніх міст — Геркуланума та Помпеї. Це відкриття потрясло уяву освічених кіл різних європейських країн і прикувало їх увагу до високої культури язичеських народів стародавньої Греції та Риму.

Оскільки Лессінг, як й інші вчені його часу, вважав античних авторів за найвищий авторитет, то і в «Лаокооні» він широко черпає свої приклади і аргументи безпосередньо з античних джерел, звертаючись до літературних творів Гомера, Анакреона, Сімоніда, Софокла, Евріпіда, Каллімаха, Лікофрона, Аполлонія Родоського, Лукіана, Овідія, Горация, Тібулла, Катутла, Плінія Старшого, Петронія, Стація, Ювенала, Павсанія, Філострата, Квінта Смірнського; до праць античних істориків — Геродота, Полібія, Корнелія Непота, Тіта Лівія, Страбона, Діонісія Галікарнакського, Плутарха; до філософів — Демокріта, Арістотеля, Цицерона, Лукреція, Лонгіна та інших.

Праці Лессінга, зокрема такі, як «Лаокоон» та «Листи антикварного змісту», свідчать про те, що він ретельно вивчав не тільки всі матеріали про пам'ятки античного образотворчого

мистецтва, які можна було знайти в грецькій, римській, візантійській і сучасній йому літературі, але й самі ці пам'ятки, звичайно, в тій мірі, в якій дозволяли умови життя в Німеччині. Щоправда, значна кількість видатних творів, які зараз все-світньовідомі, тоді ще не були відкриті або залишались недослідженими. Славнозвісні розкопки на о. Егіна, на афінському Акрополі, в Олімпії, Дельфах, Галікарнасі, у містах Північного Причорномор'я тощо були проведені пізніше. Але все-таки на той час вчені знали вже чимало шедеврів античного мистецтва, які були сконцентровані, головним чином, в Італії, на знаменитих віллах Альбані, Медічі, Альдобрандіні, у ватиканському Бельведері, в палацах Барберіні, Людовізі, Боргезе, Пітті, Маттеї. Тут, зокрема, зберігалась чимала кількість римських копій із скульптур грецьких художників. До найвидатніших із них належать такі: «Ейрена з Плутосом» Кефісодота, «Аполлон Саурактон» Праксітеля, «Гермес із Геркуланума» Лісіппа, «Арес Людовізі» кола Лісіппа, «Аполлон Бельведерський» Леохара (IV ст. до н. е.); «Ніоба з донькою», яку в часи Лессінга вважали за Скопасову, «Афродіта Медіційська», «Демосфен» Полієвкта (III ст. до н. е.); «Сатир Барберіні» та «Хлопчик з гусаком» Боефа (II ст. до н. е.); «Лаокоон» Агесандра, Полідора і Афінодора, «Фарнезький бик» Аполлонія та Таврійська, «Бельведерський торс» Аполлонія, сина Нестора, «Боргезький боець» Агасія з Ефеса (I ст. до н. е.).

У Римі та Геркуланумі були також відкриті окремі фрески та мозаїки, виконані грецькими та римськими живописцями. В інших країнах теж знаходились окремі видатні твори: у Франції — Артеміда Версальська (перевезена з Італії в XVI ст.), в Росії — Венера Таврійська, що її закупив у Італії Петро I (1718 р.), невелика кількість скульптур була в Німеччині (Дрезденська галерея) та Англії.

Скульптури, відомі за часів Лессінга, давали в основному уявлення лише про пізньокласичне та елліністичне мистецтво. Ще зовсім не було знайдено творів архаїчного періоду. Про творчість Мірона, Фідія, Поліктета і Скопаса вчені знали, головним чином, із свідчень Плінія Старшого, Павсанія та інших античних авторів; дослідники також вивчали твори послідовників та учнів згаданих митців і зображення скульптур на античних гемах та монетах.

Аналіз творів стародавнього образотворчого мистецтва у Лессінга, їхня атрибуція, висвітлення спеціальних питань (наприклад, про розробку греками та в наступні часи засобів пер-

спективної побудови композиції) не залишає сумніву в досконалому конкретному знанні ним античного мистецтва. Але безпосередньо познайомитися із самими пам'ятниками, що знаходились в Італії, він зміг лише під кінець життя — в 1775—1776 рр.: Лессінг відвідав тоді Венецію, Рим, Неаполь, супроводжуючи під час подорожі в Італію принца брауншвейзького Леопольда. До того часу він вивчав антики, головним чином, за рисунками, гравюрами, частково за гіпсовими зліпками, виробництво яких уже було налагоджене в Римі, також за описами у книгах англійського археолога Д. Річардсона, французького археолога Б. Монфокона та ін.

Якщо художні збірки Німеччини були тоді ще бідні на твори античного мистецтва, то вони разом з тим відкривали великі можливості перед Лессінгом для ознайомлення з шедеврами художників італійського Ренесансу, в яких, на думку тогочасних теоретиків, відродились принципи античного мистецтва. В Дрезденській королівській галереї, безсумнівно, знайомій Лессінгу, вже були на той час твори Рафаеля (зокрема, «Сікстинська мадонна»), Тіціана, Веронезе, Корреджо та інших. В німецьких збірках Лессінг мав змогу познайомитися також з творами видатних художників Німеччини та інших європейських країн.

Стор. 58. «...Я, так би мовити, виходжу з «Лаокоона» й не раз до нього повертаюся...» Мармурова група «Лаокоон», яку Лессінг має на увазі, була знайдена випадково у 1506 р. Феліксом де Фредді в його власному винограднику на Ескваліні у Римі. В скульптурі були відсутні праві руки жерця та його молодшого сина, кисть правої руки старшого сина і окремі частини змій. Перша реставрація (тимчасова) була виконана у XVI ст. скульптором Монторсолі, рекомендованим Мікеланджело, друга — у XVIII ст. скульптором А. Кораккіні. Частина фахівців, які бачать в скульптурі відображення моменту самої загибелі Лаокоона і його синів, вважають, що реставрацію було виконано невірною, бо праві руки Лаокоона і молодшого сина, на їх думку, треба було б показати закинутими за голову. Інші ж фахівці цілком справедливо визнають рішення реставраторів обгрунтованим: напруженість м'язів Лаокоона і експресивність постановки фігури свідчать про те, що він зображений ще в стані боротьби.

Дискусійним залишається питання про те, чи є «Лаокоон», знайдений Ф. де Фредді, тою самою скульптурною групою, яку

Пліній бачив у палаці імператора Тіта і про яку він писав, що вона була виконана з одного мармурового блока. Справа в тому, що у групі, знайденій Ф. де Фредді, ще Мікеланджело виявив два блоки. До того ж, за свідченням Вінкельмана, в Італії були знайдені ще уламки змії та ніг, які теж могли належати до скульптури «Лаокоон», але більшої, ніж згадана вище. В наші часи, у 1957 р., у містечку Сперлонзі (Італія) на території, де в давнину знаходилась вілла імператора Тіберія, були також виявлені мармурова голова та уламки зміїних тіл, які дехто з вчених вважає за фрагменти величезної статуї «Лаокоон». Хоч усі ці відкриття не змінили традиційного погляду вчених на ватиканську групу як скульптуру з палацу імператора Тіта, але все-таки вони дають підставу припустити, що існувало кілька її авторських варіантів.

Стор. 63. «...Завдяки нашим гречним сусідам, тим мастакам витворювати закони пристойності...». Лессінг тут має на увазі французьких теоретиків класицизму.

Стор. 63. «Серед утрачених Софоклових п'єс був навіть «Лаокоон». Легенда про троянського жерця Лаокоона вперше зустрічається у післягомерівському епосі в поемі «Зруйнування Іліона» (VIII ст. до н. е.). Згідно з її змістом, викладеним у Хрестоматії Прокла, жрець був задушений зміями разом з одним із своїх синів. Трагедія «Лаокоон» Софокла (V ст. до н. е.) до нашого часу не збереглась, проте з переказів відомо, що в ній Лаокоон був задушений разом з двома синами. Причиною гніву богів було його одруження всупереч волі Аполлона. В «Енеїді» Вергілія образ Лаокоона вирішується як образ народного героя. Лаокоон застерігає троянців від ошуканства греків. Усупереч волі богів він прагнув переконати троянців знищити дерев'яного коня, в якому, як виявилось пізніше, були сховані грецькі воїни. Але Афіна напускає на Лаокоона морських змії, які нападають спочатку на двох синів жерця, а потім і на нього самого.

Стор. 64. «Правда чи байка, що любов спричинилася до першої спроби в образотворчому мистецтві...». Мається на увазі розповідь Плінія: дівчина перед розлукою з коханим окреслила на стіні його тінь, а її батько — гончар Бутад — виконав на основі того рисунка перший скульптурний рельєф.

Стор. 66—67. «...кінецьна мета наук — істина... Остаточна ж мета мистецтв — утіха...». Такі висловлювання Лессінга хибують на недооцінку пізнавальної функції образотворчого мистецтва. Він вбачав у ньому важливий засіб естетичного виховання народу, але дещо вузько розумів його суспільну роль. Погляди Лессінга на літературу, на відміну від його поглядів на образотворче мистецтво, були вільні від цих вад.

Стор. 135. «Коли митець прикрашає якусь постать символічними прикметами, то тим самим він робить із неї вищу істоту. Якби поет удався до таких прикрас, то зробив би з вищої істоти просто ляльку». Це не означає, проте, що Лессінг прихильно ставився до застосування символічних атрибутів і у образотворчому мистецтві. В листі до Ф. Ніколаї від 26 березня 1769 р. він, щоправда, визнає необхідність користатися ними. Але він зазначає, що той, хто працює у галузі історичного або алегоричного малярства, «меншою мірою заслуговує назву маляра», ніж «митець, в творах якого краса є єдиною його метою». Історичний та алегоричний живопис міг викликати у Лессінга таку оцінку, бо в його часи він був переважно придворним мистецтвом, позбавленим життєвості і суспільного змісту.

Стор. 181. «...Енеїв щит... мав одну мету: підлестити національним гордошам римлян». Стародавні римляни, спираючись на міфологічні перекази, вважали троянців за своїх предків. Патриціанські роди намагались виводити свою генеалогію від Енея або його супутників.

Стор. 184. «Однак те, чого, мовляв, по-вченому на картині не зображено асту (в динаміці), існує на ній *virtute* (в потенції), На жаль, ця думка, висловлена Лессінгом з приводу зображень на щиті Ахілла, описаних Гомером, не була застосована ним до порівняльного аналізу скульптурної групи «Лаокоона» і «Енеїди» Вергілія та не відбилася в його загальних теоретичних поглядах на образотворче мистецтво.

Стор. 213. «...дотепний критик мистецтва». Мається на увазі М. Мендельсон.

Стор. 228. «Історія стародавнього мистецтва» пана Вінкельмана вийшла друком». Ця книга була видана у Дрездені 1764 р., коли Лессінг ще працював над «Лаокооном». Лессінг зробив багато позначок на власному екземплярі книги Вінкель-

мана, але у першій (надрукованій) частині «Лаокоона» Лессінг обмежився лише кількома зауваженнями щодо цієї праці (про датування скульптури «Лаокоон», про особу зображеного в «Боргезькому бійцеві», про окремі неточності, які виникли внаслідок того, що Вінкельман не завжди, на його думку, користувався першоджерелами). Лессінг розраховував ґрунтовніше розглянути теоретичні погляди, висловлені в «Історії стародавнього мистецтва» Вінкельмана, в другій частині «Лаокоона». Про це свідчить «План другої частини «Лаокоона».

Стор. 229. «Мені хотілося насамперед дізнатися, якої думки автор (Вінкельман) про «Лаокоона»... про час його створення...». Вінкельман, як і Лессінг, поділяв погляд Плінія про те, що «Лаокоон» — найкращий серед усіх творів малярства та скульптури стародавнього світу але відносив цю скульптуру до часів Александра Македонського, вбачаючи в її рішенні безпосередній вплив Лісіппа. Лессінг у полеміці з Вінкельманом відстоював іншу дату — I ст. до н. е., що її визнає і сучасне мистецтвознавство. Дехто з фахівців ще більше уточнює це визначення і вважає, що скульптуру створено близько 25 р. до н. ери. Таке датування дозволяє віднести створення скульптурної групи до часів, коли Вергілій працював над «Енеїдою». Тому цілком можливо, що скульптори були знайомі з сюжетом «Енеїди» Вергілія або з джерелом, яким він користувався.

Хоч творчість виконавців скульптурної групи позначена високим мистецьким рівнем, все-таки оцінка художніх якостей скульптури «Лаокоон» в часи Лессінга і Вінкельмана була перебільшена. Зокрема, в цій скульптурі вже відчувається невідповідність давніх традиційних прийомів ліплення форми новим прагненням до розкриття гострих драматичних ситуацій, героїчного пафосу. В зв'язку з цим втілення задуму художника набуває дещо зовнішнього характеру, а пластичне рішення — певної сухості.

Стор. 237. «...отже, мабуть, і Аполлор (Полідор) був Агесандрів син...» До Лессінга таке припущення висловив в «Історії стародавнього мистецтва» також і Вінкельман. Але знахідкою 1957 року в містечку Сперлонзі (Італія) це припущення спростовується. Тут, крім фрагментів людської голови і частин змій, була знайдена мармурова плита з ім'ям виконавців «Лаокоона», названих Плінієм. В цьому написі сказано: «Афінодор — син Агесандра, Агесандр — син Фанія, і Полідор — син Полідора».

Стор. 244. «Одне слово, це статуя Хабрія». Так визначає Лессінг ім'я чоловіка, зображеного в «Боргезькому бійці», творі Агасія із Ефеса. Але ця атрибуція виявилась (як потім визнав Лессінг) недостатньо обґрунтованою. «Боргезький борець» («Боргезький фехтувальник») є римською копією малоазійської скульптури I ст. до н. е. В ній зображено воїна-піхотинця, що виступає проти кіннотника.

Ф. Уманцев.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

Фронтиспис. Готгольд-Ефраїм Лессінг. Портрет роботи А. Грифа.

1. Агесандр, Полідор і Афінодор. Лаокоон. I ст. до н. е.
2. Агесандр, Полідор і Афінодор. Лаокоон. I ст. до н. е. Фрагмент.
3. Мірон. Дискобол. V ст. до н. е.
4. Фідій. Афіна Парфенос (зменшена копія). V ст. до н. е.
5. Поліклет. Діадумен. V ст. до н. е.
6. Скопас. Менада. IV ст. до н. е.
7. Скопас. Голова пораненого воїна. IV ст. до н. е.
8. Праксітель. Аполлон Саурактон. IV ст. до н. е.
9. Леохар. Аполлон Бельведерський. IV ст. до н. е.
10. Афродіта Медичійська. III ст. до н. е.
11. Ніоба з молодшою дочкою. III ст. до н. е.

ЗМІСТ

Система естетичних поглядів Лессінга. «Лаокоон».	
<i>Федір Уманцев</i>	5
Лаокоон, або Про межі малярства й поезії	53
З нотаток до «Лаокоона»	254
Коментарі	279
Перелік ілюстрацій.	289

ЛЕССИНГ ГОТГОЛЬД-ЭФРАИМ

«Лаокоон, или
О границах живописи
и поэзии»

(На украинском языке)

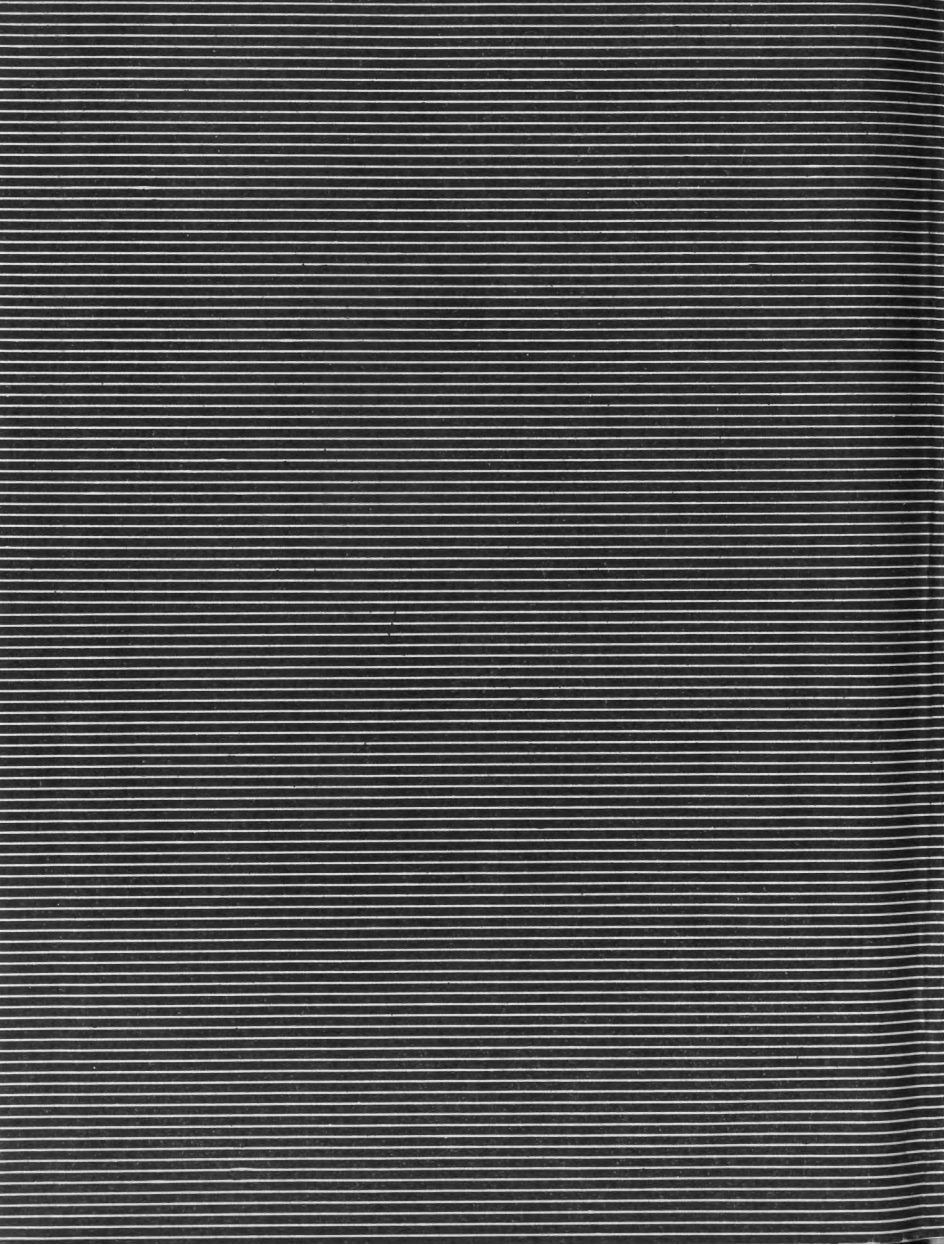
Редактор *Л. Д. Гоголев*. Художник
Б. Л. Тулін. Художній редактор
П. Х. Андрощук. Технічний редактор
С. І. Пимченко. Коректор *О. А. При-*
дибайло

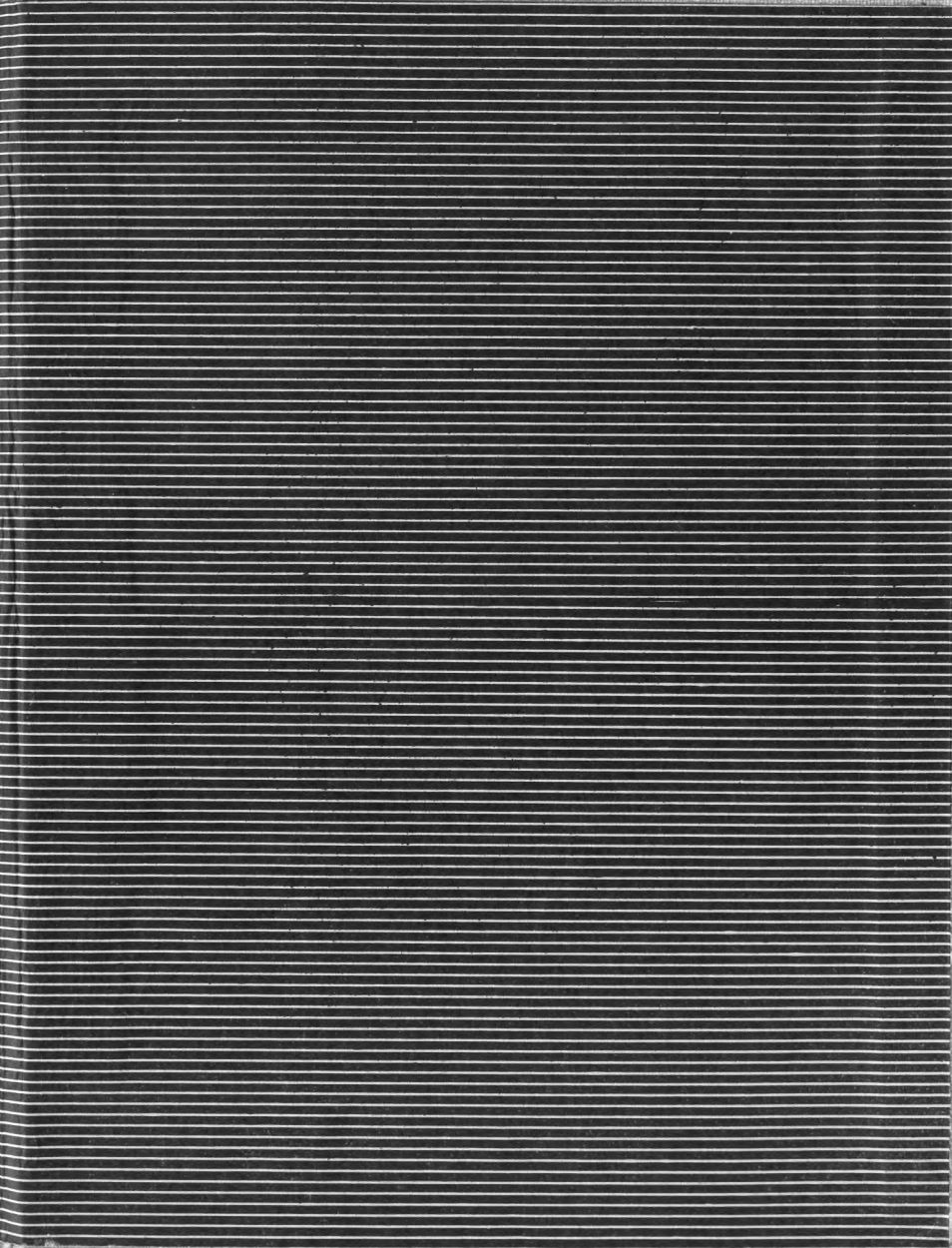
Тем. план 1967 р. № 478. Здано на виробництво 30.V 1967 р. Підписано до друку 22.III 1968 р. Формат $70 \times 108^{1/32}$. Фіз. друк. арк. 9,55 (в т. ч. 0,43 вкл.). Умовн. друк. арк. 13,37 (в т. ч. 0,60 вкл.). Папір друкарський № 1. Облік.-вид. арк. 13,12 (в т. ч. 0,41 вкл.). Зам. 119. Тирж 2000.

Ціна 1 крб. 20 коп.

Видавництво «Мистецтво». Київ, Свердлова, 19.

Книжкова фабрика «Жовтень» Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР.
Київ, Артема, 23а.





1км.20кон.